

ΤΕΙ ΑΡΤΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ:

Η μελοποίηση του *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη

από το Μίκη Θεοδωράκη

Η «κατασκευή» του όρου «έντεχνο λαϊκό τραγούδι»



Ο Μίκης
Θεοδωράκης
συνθέτοντας
το *Άξιον Εστί*
στη Ν.
Σμύρνη το
1960.

Διδάσκων καθηγητής: κ. Ιωάννης Μπελώνης

Σπουδαστής: Χάρης Λουφόπουλος

Αριθμός Μητρώου: 561

Άρτα 2012

Πρόλογος

Το θέμα αυτής της εργασίας είναι η μελοποίηση του *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη από το Μίκη Θεοδωράκη μέσα στη δεκαετία του 1960. Θα ήθελα να αναφέρω ότι η ιδέα για το συγκεκριμένο θέμα μου προέκυψε, όταν κατά τη διάρκεια μιας φιλικής συζήτησης, έπεσε στο τραπέζι μια ιδέα για τη μελοποίηση του *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη από το Μίκη Θεοδωράκη. Από εκεί και έπειτα η ιδέα ωρίμασε στο μυαλό μου. Στη συνέχεια φυσικά έγινε αποδεκτή από τους καθηγητές μου και έτσι ξεκίνησε η εκπόνηση της εργασίας μου.

Θα ήθελα από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω τον επόπτη αυτής της εργασίας, κύριο Ιωάννη Μπελώνη, για την πολύτιμη στήριξη του κατά την πορεία ολοκλήρωσης της εργασίας μου. Με προσανατόλιζε ως προς τη βιβλιογραφία, κατεύθυνε και ήλεγχε τα βήματα της έρευνας μου, με βοηθούσε στην προσπάθεια μου να διαχειριστώ και να οργανώσω το υλικό μου, ενώ παράλληλα μου έδειχνε εμπιστοσύνη καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας μου. Η επιστημονική του γνώση και οι εύστοχες παρατηρήσεις του είχαν καθοριστική συμβολή στην επιτυχή ολοκλήρωση της εργασίας μου. Επίσης, θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για την προθυμία που έδειχνε διαρκώς να με καθοδηγήσει, για τις καίριες παρεμβάσεις του και για τις καθοριστικές διορθώσεις που υπήρξαν πολύτιμες κατά την τελική επεξεργασία του υλικού μου.

Οφείλω επίσης θερμές ευχαριστίες στο συγγενικό και φιλικό μου περιβάλλον που μέσα από ατελείωτες συζητήσεις και επισημάνσεις με καθοδηγούσαν και με προσανατόλιζαν προς την εκπόνηση της εργασίας μου.

Κλείνοντας, θα ήθελα να υπογραμμίσω πόσο σημαντική ήταν για μένα η εμπειρία της πτυχιακής μου. Μελέτησα συστηματικά τη βιβλιογραφία γύρω από το *Άξιον Εστί* και το Μίκη Θεοδωράκη, εξοικειώθηκα με την ελληνική ιστορία κατά την μεταπολεμική περίοδο και επίσης μελέτησα τους όρους που εισήγαγε ο Μίκης Θεοδωράκης και τη σημασία τους για την ελληνική μουσική.

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος.....	2
---------------	---

Εισαγωγή.....	5
---------------	---

Κεφάλαιο Α

Ελληνική λόγια μουσική:

μελοποίηση ποιημάτων το 19 ^ο και το α΄μισό του 20 ^{ου} αιώνα.....	8
---	---

A1. Η μουσική στα Επτάνησα: Επτανησιακή σχολή.....	8
--	---

A2. Η μουσική στην Αθήνα: Εθνική Σχολή.....	13
---	----

A3. Νέα μουσικά πρότυπα.....	17
------------------------------	----

Κεφάλαιο Β΄

Μίκης Θεοδωράκης: η μουσική του πορεία πριν το <i>Άξιον Εστί</i>	19
--	----

B1. Η ζωή του Μίκη Θεοδωράκη και η διαμόρφωση της μουσικής του ταυτότητας.....	19
--	----

B2. Ο Επιτάφιος: «μια πολιτιστική βόμβα της δεκαετίας του ‘60» και οι μετέπειτα μουσικές συνθέσεις του μέχρι το <i>Άξιον Εστί</i>	29
---	----

B3. Ο πολιτικός Θεοδωράκης.....	32
---------------------------------	----

B4. Η σημασία της μουσικής στροφής του Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική.....	34
---	----

Κεφάλαιο Γ΄

Το <i>Άξιον Εστί</i> του Ελύτη και η μελοποίηση του από το Μίκη Θεοδωράκη.....	38
---	-----------

Γ1. Το <i>Άξιον Εστί</i> του Ελύτη.....	38
---	----

Γ2. Το <i>Άξιον Εστί</i> του Θεοδωράκη.....	44
---	----

Γ3. Οι κριτικές στο <i>Άξιον Εστί</i>	49
---	----

Κεφάλαιο Δ΄

Η κατασκευή του όρου «έντεχνη λαϊκή μουσική» από το Θεοδωράκη και η προσπάθεια νομιμοποίησης του.....	61
--	-----------

Συμπεράσματα.....	69
-------------------	----

Βιβλιογραφία

A. Έντυπη.....	74
----------------	----

B. Ηλεκτρονική.....	76
---------------------	----

Εισαγωγή

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι η μελοποίηση του ποιητικού έργου *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη από έναν από τις πιο σημαντικούς μουσικούς συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, τον Μίκη Θεοδωράκη. Το ποίημα *Άξιον Εστί* γράφεται από τον Ελύτη μέσα στη δεκαετία του 1950 και κυκλοφορεί το 1960. Οι δυο δημιουργοί συμφωνούν τη μελοποίηση του έργου, πριν ακόμη το έργο εκδοθεί. Ο Θεοδωράκης ξεκινά τη μελοποίηση του έργου το 1960 και το ολοκληρώνει οριστικά το 1961, χωρίς όμως να το δημοσιεύει. Θέλει να βρει ένα τρόπο να συνδυάσει το λαϊκό και ελληνικό στοιχείο με τη συμφωνική μουσική. Το έργο ηχογραφείται το καλοκαίρι του 1964 και στις 19 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου παρουσιάζεται ζωντανά στο θέατρο Κοτοπούλη, «Ρεξ», στην Αθήνα.¹

Θα ήταν σκόπιμο, προτού αναφερθούμε διεξοδικότερα στη δομή αυτής της εργασίας, να προβούμε σε δύο σημαντικές διευκρινίσεις. Είναι σημαντικό να γίνει σαφές ότι δεν επιχειρούμε να εξετάσουμε το σύνολο των μελοποιήσεων του Θεοδωράκη και τη ζωή του γενικότερα. Ωστόσο, θα αναφέρουμε ορισμένα βασικά βιογραφικά στοιχεία του, τα οποία θα σταματούν στο χρόνο μελοποίησης του *Άξιον Εστί* (1964). Επίσης, θα επισημάνουμε στοιχεία που αφορούν τη μουσική του πορεία, για να εντάξουμε τη μελοποίηση του *Άξιον Εστί* σε ένα ευρύτερο μουσικό πλαίσιο.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ήταν σύνηθες οι ποιητές να ονομάζουν τα ποιήματά τους «τραγούδια».² Το δημοτικό τραγούδι έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της έντεχνης λογοτεχνίας, καθώς η προφορική παράδοση επηρέαζε καθοριστικά την πνευματική ζωή. Οι ποιητές, μέχρι πριν τη μελοποίηση του *Άξιον Εστί* από το Θεοδωράκη, δεν είχαν κατά νου να τραγουδηθεί το ποίημά τους ως λαϊκό τραγούδι, αλλά ήταν επηρεασμένοι από τον εξωστρεφή λυρισμό της προφορικής παράδοσης.³ Ο Θεοδωράκης υπήρξε ο εισηγητής του λαϊκού τραγουδιού στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με τον *Επιτάφιο* και λίγα χρόνια αργότερα με το *Άξιον Εστί*. Στο

¹ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *Άξιος εστί. Ο Μίκης Θεοδωράκης αφηγείται την ζωή του στον Γ.Π. Μαλούχο και συνθέτει την ιστορία της νεότερης Ελλάδας. Από τον Μεσοπόλεμο στην 21^η Απριλίου*, Αθήνα, εκδ. Λιβάνη, 2004, σ. 543 – 550.

² Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία 1821 – 1992*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1996, σ. 283.

³ Ο.π., σ. 285.

έργο αυτό συμμετέχει μπουζούκι, το κατεξοχήν λαϊκό όργανο, το οποίο είχε τροποποιηθεί για να μπορεί να παίζει και κλασικές συγχορδίες.⁴

Το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι»⁵ που εγκαινιάζεται με τον Θεοδωράκη και τον *Επιτάφιο*, έφερε σε επαφή τους ποιητές με το ευρύ κοινό. Το διάστημα 1960 - 1961 ο Θεοδωράκης μελοποιεί ως «λαϊκό ορατόριο», όπως το ονομάζει, αποσπάσματα από το *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη. Το έργο των ποιητών γίνεται γνωστό στο πλατύτερο κοινό και συμβάλλει στη διαμόρφωση των αντιλήψεων του λαού. Το πολύστιχο ποίημα του *Άξιον Εστί* συνιστά το θρίαμβο της ποιητικής γλώσσας στη βία και καταστροφή που βίωσαν οι Έλληνες στον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο.⁶

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, θα επιχειρήσουμε να ασχοληθούμε με τη μελοποιημένη ποίηση του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}. Η ελληνική ποίηση από τα χρόνια του Σολωμού, τον 19^ο αιώνα, αναζητούσε τις προφορικές ρίζες της, μέσα από τη μουσική. Μπορούμε βέβαια να σκεφτούμε ότι και από την αρχαιότητα τα έπη ήταν ποιήματα που απαγγέλλονταν μελωδικά από τους αοιδούς. Θα παρουσιάσουμε συνοπτικά τις μελοποιήσεις ποιημάτων από την Επτανησιακή και την Εθνική σχολή μουσικής, για να κατανοήσουμε καλύτερα με αυτόν τον τρόπο τα ελληνικά μουσικά πρότυπα που επικρατούσαν πριν από το Θεοδωράκη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε μέσα από βιογραφικά στοιχεία του Θεοδωράκη, την ανάδειξη της μουσικής του ταυτότητας, την εμπειρία της εξορίας και τον τρόπο που ο ίδιος δηλώνει ότι τον επηρέασε και προκάλεσε τη μουσική στροφή του, καθώς επίσης και τη μελοποίηση του *Επιταφίου* του Γιάννη Ρίτσου. Σ' αυτό το κεφάλαιο, θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα η μουσική μεταστροφή του Θεοδωράκη. Πώς ένας συνθέτης που ήταν αφοσιωμένος στη συμφωνική μουσική και φεύγει για το Παρίσι με το στόχο να γίνει ένας 100% δυτικότροπος συνθέτης, επιστρέφει μετά από λίγα χρόνια και στρέφεται προς τη λαϊκή μουσική, την οποία ο ίδιος ονομάζει «έντεχνη λαϊκή μουσική». Σ' αυτό το κεφάλαιο θα μας απασχολήσει η μουσική πορεία του Θεοδωράκη, πριν το *Άξιον Εστί*. Είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε ότι δεν θα καλύψουμε ολόκληρη τη ζωή του Θεοδωράκη, αλλά θα ασχοληθούμε με τη ζωή του μέχρι το *Άξιον Εστί*.

⁴ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), ό.π., σ. 549.

⁵ Χρησιμοποιώ τον όρο που ο Θεοδωράκης εισήγαγε για να περιγράψει τη μουσική του.

⁶ Ό.π., σ. 286 – 288 και 443 – 444.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα ασχολήθουμε με το κυρίως θέμα της εργασίας, τη μελοποίηση του *Άξιον Εστί*. Αρχικά, θα παρουσιάσουμε το ποίημα *Άξιον Εστί*, για να κατανοήσουμε το δομικό χαρακτήρα και το περιεχόμενο του έργου. Εν συνεχεία θα μελετήσουμε τη μελοποίηση του, την καινοτομία του Θεοδωράκη να ενώσει λαϊκά όργανα με συμφωνική ορχήστρα, χορωδίες και τρεις λυρικούς τραγουδιστές, δυο σολίστ, έναν λαϊκό τραγουδιστή, έναν ψάλτη και έναν αφηγητή. Ο Θεοδωράκης χαρακτήρισε το έργο «λαϊκό ορατόριο» και εισήγαγε ένα νέο είδος μουσικής το οποίο ονόμασε «έντεχνη λαϊκή μουσική». Επιπλέον ονόμασε το *Άξιον Εστί* «μετασυμφωνικό έργο». Θα πραγματευτούμε την προσφορά του *Άξιον Εστί* στον ελληνικό πολιτισμό και θα παρουσιάσουμε διεξοδικά τις κριτικές που έλαβε, μετά την παρουσίαση του στο θέατρο Κοτοπούλη, «Ρεξ», στις 19 Οκτωβρίου 1964.

Η εργασία, λοιπόν, αυτή ολοκληρώνεται με το τέταρτο μέρος της και τα συμπεράσματα. Στο τελευταίο κεφάλαιο, θα εστιάσουμε στους όρους «έντεχνη λαϊκή μουσική» και «μετασυμφωνικό έργο» που εισήγαγε ο Θεοδωράκης. Επίσης, θα μας απασχολήσει ο όρος «λαϊκό ορατόριο» που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης για να προσδιορίσει το *Άξιον Εστί*. Τέλος, ένα σημαντικό στοιχείο που θα εξετάσουμε είναι ο λαϊκισμός του Θεοδωράκη και η προσπάθεια του να διαμορφώσει ένα νέο μουσικό είδος («έντεχνη λαϊκή μουσική»), το οποίο θα έχει ως κεντρικό υποκείμενο του, το λαό και θα έχει ως στόχο του μέσα από αυτό να διαμορφώσει για το λαό μια ενιαία πολιτισμική και πολιτική ταυτότητα. Η προσπάθεια του προσανατολίζεται στην «πολιτικοποίηση» της μουσικής.

Κεφάλαιο Α

Ελληνική λόγια μουσική:

μελοποίηση ποιημάτων το 19^ο και το α΄μισό του 20^{ου} αιώνα

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας θα επιχειρήσουμε να διαγράψουμε συνοπτικά την πορεία της διαμόρφωσης της λόγιας ελληνικής μουσικής, η οποία είναι επηρεασμένη από τα δυτικά πρότυπα. Θα ξεκινήσουμε από τις πρώτες συνθέσεις της λόγιας ελληνικής μουσικής και τις μελοποιήσεις ποιημάτων από το 19^ο μέχρι και το α΄μισό του 20^{ου} αιώνα. Σ' αυτό το σημείο οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι δεν επιχειρούμε μια διεξοδική προσέγγιση της συνολικής πορείας της ελληνικής μουσικής, καθώς ένα τέτοιο εγχείρημα θα προϋπέθετε άλλου είδους μελέτη και παρεκκλίνει των προδιαγραφών μιας πτυχιακής εργασίας. Ωστόσο, θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε μια σφαιρική εικόνα της διαμόρφωσης της ελληνικής μουσικής και την επιρροή της από δυτικά πρότυπα, πετυχαίνοντας μ' αυτόν τον τρόπο μια εισαγωγή στο κεντρικό ζήτημα αυτής της εργασίας.

Α1. Η μουσική στα Επτάνησα: Επτανησιακή σχολή

Η μελωδία που προοριζόταν για μία ή περισσότερες φωνές με συνοδεία πιάνου καλλιεργήθηκε το 18^ο αιώνα στην Ευρώπη, άνθησε κατά το ρομαντικό 19^ο αιώνα και υπήρξε το κύριο μέσο ψυχαγωγίας της αστικής τάξης. Πολλά δείγματα αυτής της μουσικής χαρακτηρίζονται από ανεπιτήδευτη μελωδικότητα και λιτή πιανιστική συνοδεία, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στις περιορισμένες δεξιότητες των φιλόμουσων ερασιτεχνών που τα ερμήνευαν κατ' οίκον, απευθυνόμενοι σε στενούς οικογενειακούς και φιλικούς κύκλους. Οι λαϊκές τοπικές μουσικές παραδόσεις επηρέασαν κατά τόπους το δυτικό εισαγόμενο μουσικό πρότυπο, δημιουργώντας «εθνικές» σχολές και συχνά μάλιστα ενσωματώνονταν σ' αυτό, δημιουργώντας διάφορους τύπους ελαφράς όπερας και οπερέττας. Μετά τον Ludwig van Beethoven και τον Franz Schubert, το τραγούδι για φωνή και πιάνο αποκτά μεγαλύτερη αίγλη και με τα άρτια μουσικά του μέσα αποδίδει το υψηλό περιεχόμενο ποιητικών κειμένων.⁷

⁷Ιωάννης Φούλιας, άτιτλο κείμενο για ένα πρόγραμμα με 16 τραγούδια για φωνή και πιάνο (συναυλία 29ης Απριλίου 2009), στο έντυπο πρόγραμμα “32η συναυλία: Ρεσιτάλ τραγουδιού”, Κρατική

Οι πρώτες επαφές του ελληνικού στοιχείου με τη λόγια δυτική μουσική εμφανίζονται ήδη από το 18^ο αιώνα στα Ιόνια νησιά, πριν την ύπαρξη του ελληνικού κράτους. Η γνωριμία των Ιονίων νήσων με τα δυτικά πρότυπα, τόσο μουσικά όσο και λογοτεχνικά, έγκειται στη μακρόχρονη Βενετοκρατία η οποία τερματίστηκε το 1797 και στη συνέχεια στην προστασία διαφόρων ευρωπαϊκών δυνάμεων μέχρι το 1815, οπότε συγκροτήθηκαν ως ένα ενιαίο αυτόνομο κράτος υπό την προστασία των Άγγλων.⁸ Οι κοινωνικές συνθήκες που δημιουργούνται ευνοούν τη δημιουργία μιας αριστοκρατικής τάξης που καλλιεργεί με πάθος τα γράμματα και τις τέχνες.

Ήδη από το 1720 η λέσχη ευγενών στην Κέρκυρα μετατρέπεται σε θέατρο με την ονομασία Teatro di San Giacomo, στο οποίο ανεβάζονται θεατρικές παραστάσεις και όπερες, κυρίως opera buffa της Ναπολιτάνικης σχολής. Οι πρώτοι Έλληνες συνθέτες ήταν Επτανήσιοι και υπήρξαν οι κύριοι θιασώτες των ιταλικών θιάσων που τότε περιόδευαν στα μεγαλύτερα νησιά δίνοντας παραστάσεις και φοιτώντας στη συνέχεια σε μουσικές σχολές της Ιταλίας. Έτσι η μουσική των Επτανησίων φαίνεται εμφανώς επηρεασμένη από ιταλικά μουσικά πρότυπα και αρχικά στην ιταλική γλώσσα. Την περίοδο 1771 - 1798 ανέβηκαν στο Teatro di San Giacomo 45 όπερες. Το έτος 1771 έχει θεωρηθεί συμβατικά ως η περίοδος από την οποία δημιουργείται μια ελληνική μουσική παράδοση, επηρεασμένη από τα δυτικά πρότυπα, κυρίως τα ιταλικά, η οποία σταδιακά επεκτείνεται στα Ιόνια νησιά και στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται και στην ηπειρωτική, πλέον απελευθερωμένη, Ελλάδα.⁹

Το πιο αντιπροσωπευτικό είδος μουσικής σύνθεσης στα Επτάνησα του 18^{ου} αιώνα, προερχόμενο από τη Δύση, είναι το συμφωνικό έργο για ορχήστρα, ενώ η χρήση ενός οργανωμένου μουσικού συνόλου γεννιέται μέσα στο περιβάλλον της αστικής ζωής. Η έντεχνη επτανησιακή μουσική παράδοση αρχικά παρουσιάζει την ιδιομορφία ότι το μόνο είδος μουσικής σύνθεσης με μεγάλη ορχήστρα που καλλιέργησε είναι η όπερα. Η ορχήστρα της όπερας δε διαφέρει στη σύνθεση της από την ορχήστρα των συμφωνικών συναυλιών. Η συμφωνική ορχήστρα έγινε φορέας

Ορχήστρα Αθηνών 2008-2009, σ. 4-8. (Αναπαραγωγή στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://users.uoa.gr/~foulias/txtf/Greek_art_song.htm. Τελευταία πρόσβαση: 15 Σεπτεμβρίου 2012).

⁸ Mario Vitti, «Διαφωτισμός. Άσματα πολεμιστήρια, Αρκαδικές ουτοπίες», στο *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 2003. Για μια πληρέστερη εικόνα της ευρύτερης λόγιας δυτικής επιρροής, βλ. την ανωτέρα μελέτη.

⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Επτανησιακή σχολή», *Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάνικα*, 32τ, τ. 14, 1985 (15^η έκδοση), σ. 286 – 288.

μιας μουσικής αντίληψης, κυρίως μέσα από τη συμφωνία και σε διάφορα άλλα είδη μουσικής σύνθεσης. Σταδιακά η συμφωνική ορχήστρα σχετίζεται με ένα μουσικό θεσμό, τη δημόσια συναυλία. Οι παραστάσεις όπερας έχουν δημιουργήσει μια μουσική κίνηση, παράλληλη με την ίδρυση Φιλαρμονικών, όπως τη Φιλαρμονική Εταιρεία της Κέρκυρας το 1839, με τη χρήση πνευστών μουσικών οργάνων.¹⁰

Στην επτανησιακή κοινωνία της εποχής του 19^{ου} αιώνα επικρατούν δύο διαφορετικά είδη φωνητικής μουσικής που προορίζονται για διαφορετικό κοινό. Το τραγούδι με συνοδεία πιάνου ήταν ένα “εισαγόμενο δυτικό είδος” προορισμένο για τους αριστοκράτες και τους λίγους μεγαλοαστούς, στις οικίες των οποίων υπήρχαν συχνά πιάνο, και εκτελούνταν σε ιδιωτικές μουσικές εκδηλώσεις. Αντίθετα, το χορωδιακό τραγούδι απευθυνόταν στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, τα οποία συνόδευαν το τραγούδι τους με μουσικά όργανα που είχαν στη διάθεση τους. Η διπλή αυτή μουσική παράδοση εξηγεί το γεγονός ότι πολλές παρτιτούρες επτανησίων μουσικών καταγράφονταν σε δύο πεντάγραμμα, όχι για να παιχθούν απαραίτητα σε πιάνο, αλλά για να μπορούν να μεταγραφούν εύκολα ή να εκτελεσθούν απ’ ευθείας από άλλα όργανα, ανάλογα δηλαδή από τις περιστάσεις.¹¹

Η έντεχνη Επτανησιακή μουσική σε αντίθεση με την Επτανησιακή ποίηση της ίδιας εποχής παραμένει άγνωστη, καθώς ο μεγαλύτερος όγκος των μουσικών συνθέσεων δε σώζεται. Οι περισσότερες όπερες των Επτανησίων συνθετών είτε χάθηκαν, είτε διασκορπίστηκαν, εξαιτίας βομβαρδισμών στο Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας το 1943, είτε των σεισμών στα Επτάνησα το 1953.¹²

Το πρώτο γνωστό έργο Έλληνα συνθέτη που παρουσιάστηκε στο San Giacomo το 1791 είναι το *Gliamanti Confusi* του Στέφανου Πογιάγου, έργο το οποίο δε σώζεται, καθώς επίσης και το έργο του *Η παρά Φαιάζοιν άφιζις του Οδυσσέα*, που ανέβηκε στο ίδιο θέατρο το 1819. Ο σημαντικότερος από τους Επτανησίους συνθέτες, ο οποίος θεωρείται και γενάρχης της Επτανησιακής σχολής είναι ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ο Μάντζαρος ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του

¹⁰ Αντλώ τις παραπάνω πληροφορίες από το αρχείο της ΕΡΤ και το συγκεκριμένο επεισόδιο «Επτανησιακή Σχολή» στο πλαίσιο της σειράς *Ιστορία της Ελληνικής Συμφωνικής Μουσικής*. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000037045&tsz=0&autostart=0> (Τελευταία πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2012).

¹¹ Ιωάννης Φούλιας, ό.π.

¹² Γιώργος Λεωτσάκος, «Επτανησιακή σχολή», ό.π., σ. 286 – 288.

μελοποιώντας ιταλικά κείμενα, ενώ από το 1827 μελοποιεί ελληνικά ποιητικά κείμενα. Τα τραγούδια που σώζονται είτε για μία είτε για περισσότερες φωνές και πιάνο βασίζονται σε διαφορετικές καταβολές. Κάποια είναι επηρεασμένα από ανάλαφρη ιταλική αριέττα, άλλα από τη λαϊκή επτανησιακή καντάδα και άλλα βασίζονται σε αντιστικτικές “σπουδές” σε μορφή φωνητικού κανόνος ή φούγκας. Επιπλέον, υπάρχουν και μεμονωμένα δείγματα γραφής που παραπέμπουν στο «εσωτερικευμένο ύφος του στροφικού γερμανικού Lied της ρομαντικής περιόδου».¹³

Σημαντική είναι η συλλογή του 16 *Arie Greche* (1830), που περιλαμβάνει δεκαοκτώ μελοποιήσεις ελληνικών κειμένων. Ανάμεσα στα κείμενα αυτά είναι ο *Θούριος* του Ρήγα Βελεστινλή και διάφορα ποιήματα του Σολωμού. Ο πρώτος κύκλος ελληνικών τραγουδιών του με τίτλο *Οι παλμοί της καρδιάς μου* περιλαμβάνει έξι τραγούδια σε ποίηση του Γεωργίου Κανδιάνου Ρώμα. Ο Μάντζαρος μελοποιεί επίσης έργα Ιταλών ποιητών, κυρίως του Francesco Petrarca, αλλά και δικούς του στίχους.¹⁴ Η πιο γνωστή μελοποίηση του Μάντζαρου είναι ο *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* (1828-1829) του Διονύσιου Σολωμού, ο οποίος από το 1865 και μετά καθιερώθηκε ως ο Ελληνικός Εθνικός Ύμνος.¹⁵

Οι εκπρόσωποι της Επτανησιακής σχολής που άφησε πίσω του ο Μάντζαρος έγραψαν τραγούδια για φωνή και πιάνο και μελοποίησαν πολλά ποιήματα κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}. Ο Παύλος Καρρέρ συνέθεσε στα 1859 δυο από τα δημοφιλέστερα τραγούδια του σε στίχους του Ι. Τυπάλδου, τα *Έχετε γεια ψηλά βουνά και Ξύπνα γλυκειά μου αγάπη*. Την ίδια χρονιά μελοποίησε το έργο *Εγέρασα μωρέ παιδιά* σε στίχους του Α. Βαλαωρίτη, το οποίο αργότερα ενσωματώθηκε στο σημαντικότερο ίσως έργο του, το *Μάρκο Μπότσαρη*. Μελοποιεί επίσης το 1868 την *Κυρά Φροσύνη* από το ομώνυμο έργο του Βαλαωρίτη σε ιταλικό κείμενο της Ελισσάβετ Μαρτινέγκου.¹⁶

Ο Σπυρίδων Ξύνδας, ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στο Μάντζαρο και στη συνέχεια ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Νάπολη και στο Μιλάνο, δίδαξε στο Κερκυραϊκό Ωδείο και ίδρυσε τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας. Το

¹³ Ιωάννης Φούλιας, ό.π.

¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁵ Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της μουσικής*, 2 τ., τ.2, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1980, μτφ: Γιώργος Λεωτσάκος, σ. 180 – 188.

¹⁶ Γιώργος Λεωτσάκος (επιμ.), *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Αθήνα, εκδ. Μουσείο Μπενάκη και Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμ. Μουσικών Σπουδών, 2003.

σημαντικότερο έργο του ήταν η όπερα *Υποψήφιος Βουλευτής* που έκανε πρεμιέρα στο Teatro di San Giacomo το 1867. Επιπλέον, μελοποίησε ένα μεγάλο αριθμό ποιημάτων του Σολωμού, όπως το ποίημα *Η Αυγούλα*, *Το Ορφανό* σε στίχους Παράσχου, και έργα του Βαλαωρίτη.¹⁷

Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος μελοποιεί στα 1885 τον *Ύμνο προς την πατρίδα* σε στίχους Π. Σούτσου για τέσσερις σολίστ, χορωδία και πιάνο. Ο Σπυρίδων Σαμαράς, μουσικοσυνθέτης όπερας της Επτανησιακής σχολής, με διακρίσεις στο εξωτερικό, μελοποίησε ένα μεγάλο αριθμό ποιημάτων. Το 1895 μελοποίησε το έργο *Η Δαμασμένη Μαινάδα* το οποίο ήταν βασισμένο στο έργο του Σαίξπηρ, *Το Ημέρωμα της στρίγγλας*. Την ίδια χρονιά του ανατίθεται από τη Διεθνή Ολυμπιακή Επιτροπή η σύνθεση ενός Ολυμπιακού Ύμνου για την πραγματοποίηση των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών στην Αθήνα το 1896, περίπτωση για την οποία μελοποιεί τον *Ολυμπιακό Ύμνο* σε στίχους του ποιητή Παλαμά. Σταθμός στη συνθετική του καριέρα ήταν το ανέβασμα της τρίπρακτης όπερας *Rhea* το 1908 στο θέατρο "Verdi" της Φλωρεντίας. Ο Σαμαράς αναγνωρίζεται από σημαντικούς Ιταλούς συνθέτες, όπως ο Πουτσίνι και ο Μασκάνι, ως ομότιμος τους.¹⁸ Μελοποιεί πολλές ποιητικές δημιουργίες, τα ποιήματα του Βαλαωρίτη, *Χαιρετισμός στη μητέρα Ελλάδα*, προορισμένο για χορωδία το 1914, τα εμβατήρια *Οι Νικηταί* και *Στα Σύνορα* του Ι. Πολέμη, καθώς και το *Ειδύλλιον* του ίδιου ποιητή. Επίσης, μελοποιεί τα *Επινίκια* ποιήματα του Δροσίνη το 1914 και το ποίημα *Της κοπέλλας το νερό* και επιπλέον το στρατιωτικό θούριο του Ζ. Παπαντωνίου, *Εμπρός*.¹⁹

Ο Γεώργιος Λαμπίρης έγραψε πολλά τραγούδια σε στίχους διαφόρων ελλήνων ποιητών, τόσο της επτανησιακής, όσο και της αθηναϊκής σχολής.²⁰ Ο Ιωσήφ Λιμπεράλης, Έλληνας ιταλικής καταγωγής μουσικοσυνθέτης, υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου και επί σειρά ετών ιμπρεσάριος του Teatro di San Giacomo στην Κέρκυρα. Ο Λιμπεράλης έκανε προσπάθειες για τη δημιουργία φολκλορικής μπάντας και θεωρείται από τους συνθέτες των παλαιότερων έργων ελληνικής πιανιστικής μουσικής «εθνικού χαρακτήρα» στα οποία γίνεται εκτεταμένη χρήση του

¹⁷ Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Γιαλλελή, 2001.

¹⁸ Γιώργος Λεωτσάκος, «Λήμμα. Σπ. Σαμαράς», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, εκδ. Αθηνών, 1988.

¹⁹ Τάκης Καλογερόπουλος, *ό.π.*, σ. 133.

²⁰ Ιωάννης Φούλιας, *ό.π.*

φολκλωρικού στοιχείου. Η διασημότερη μουσική του σύνθεση είναι *Το Ξόπνημα του κλέφτη* στο Μιλάνο το 1849.²¹

Οι περισσότερες μελωδίες των Επτανησιακών μουσικοσυνθετών, όπως αναφέθηκε και παραπάνω, δεν έχουν διασωθεί. Στην πλειοψηφία τους συνιστούν όπερες, προορισμένες για φωνή και πιάνο, για συμφωνική ορχήστρα και σε πολλές από αυτές συνδυάζονται με εκλεπτυσμένο τρόπο οι τυπικές υφολογικές επιρροές από την ιταλική όπερα και τη λαϊκή επτανησιακή καντάδα, ενώ κατ' εξαίρεσιν, όπως στο *Νάνι-νάνι* του Ξύνδα και στο *Γέρο Δήμο* του Καρρέρ, έρχονται στο προσκήνιο ακόμη και «φολκλωρικές» αναφορές στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι.²² Οι πηγές έμπνευσης των μουσικοσυνθετών της Επτανησιακής σχολής ήταν αρχικά η αρχαιότητα και τα ιταλικά πρότυπα, ενώ σταδιακά χρησιμοποιούν στοιχεία από τα ιστορικά γεγονότα, όπως την Ελληνική Επανάσταση του 1821, την Κρητική εξέγερση και γενικότερα στοιχεία της επικαιρότητας που αφορούν τις εκάστοτε πολιτικές και στρατιωτικές εξελίξεις.²³

A2. Η μουσική στην Αθήνα: Εθνική Σχολή

Ένας σημαντικός αριθμός Επτανήσιων μουσουργών μετακινούνται στην Αθήνα. Ανάμεσα τους, ο Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμαράς, του οποίου σημαντικά έργα είναι η έντονα δραματοποιημένη μελοποίηση του ποιήματος *Μάνα και γιος* του Γεωργίου Δροσίνη, το ποίημα *Της κοπέλας το νερό* του ιδίου και η *Εξομολόγηση* του Ιωάννη Πολέμη, με τα οποία ο συνθέτης κατόρθωσε να μεταδώσει το βεριστικό ύφος των οπερών του σε μια σειρά από έμπνευσμένες μουσικές “μικρογραφίες”. Ο Διονύσιος Λαυράγκας συνέθεσε πολλές μελωδίες συνδυάζοντας λυρικά στοιχεία, υφολογικά στοιχεία από την καντάδα της πατρίδας του και στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι της ηπειρωτικής Ελλάδος.²⁴

Στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα πραγματοποιούνται στην Αθήνα τα εγκαίνια του Δημοτικού Θεάτρου και η λειτουργία του Ωδείου Αθηνών υπό τη

²¹ Λεωνίδας Ζώης, «Λήμμα Λιμπεράλλης», *Λεξικόν και Ιστορικόν Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α', Αθήνα 1963.

²² Ιωάννης Φούλιας, ό.π.

²³ Εμίλ Βυλερμόζ, ό.π., σ. 196 – 199.

²⁴ Ιωάννης Φούλιας, ό.π.

χρηματοδότηση του Ανδρέα Συγγρού. Η μουσική διεύθυνση του Ωδείου ανατίθεται στο Γεώργιο Νάζο, έναν μουσικό με σπουδές στο Μόναχο, ο οποίος μεταφέρει τη γερμανική μουσική του παιδεία στο πρόγραμμα σπουδών του Ωδείου. Η «γερμανοποίηση» αυτή του Ωδείου προκαλεί τις αντιδράσεις των ιταλοτραφών Ελλήνων συνθετών, όπως ο Λαυράγκας, ο Καμηλιέρης κ.α. Στη συνέχεια, με πρωτοβουλία της πιανίστριας, Lina von Lottner, ιδρύεται ένα δεύτερο ωδείο γερμανικού προσανατολισμού, με την επωνυμία «Μουσικός Σύλλογος Ωδείο Λόττνερ». Δημιουργείται επίσης η πρώτη ελληνική μικτή χορωδία που εκτέλεσε γερμανικά ορατόρια και εκδίδεται το πρώτο ελληνικό μουσικό περιοδικό στα 1904 με τίτλο *Απόλλων*.²⁵

Ο Μανώλης Καλομοίρης αναλαμβάνει μετά το Νάζο τη διεύθυνση του Ωδείου και εντείνει την εμφύλια διαμάχη, που είχε ήδη αρχίσει με το Νάζο, με τους Επτανήσιους συνθέτες, τους οποίους κατηγορεί μέσα από το *Νουμά* ως «ιταλιστές». Στη συνέχεια ιδρύει το Ελληνικό Ωδείο (1919) και το Εθνικό Ωδείο (1926) και ανοίγει το δρόμο για την ίδρυση ιδιωτικών ωδείων στον ελληνικό χώρο.²⁶ Ο Καλομοίρης έχει ως στόχο του τη σύσταση μιας εθνικής μουσικής, η οποία θα είναι ευρωπαϊκά προσανατολισμένη. Επιχειρεί να εφαρμόσει ένα εθνικιστικό πρόγραμμα στη μουσική και προσπαθεί γι' αυτό να αποδείξει την ιστορική συνέχεια της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι και την εποχή του και να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη βυζαντινή και ανατολική δημόδη μουσική και στην ευρωπαϊκή.²⁷ Είναι αντίθετος με την οικουμενιστική αντίληψη περί μουσικής. Δεν θεωρεί ότι η μουσική είναι ανεξάρτητη από φυλετικά όρια, αλλά αντίθετα υποστηρίζει ότι «κάθε λαός έχει τη δική του μουσική του έκφραση, τη δική του μουσική αισθητική».²⁸

Ο Καλομοίρης θεωρούσε ότι η φύση και η έμπνευση ήταν καθοριστικοί παράγοντες που διαμόρφωναν την εθνική μουσική κάθε χώρας. Το μόνο παγκόσμιο χαρακτηριστικό που αποδίδει στη μουσική είναι το γεγονός ότι μπορούν να την

²⁵ Γιώργος Λεωτσάκος, «Εθνική μουσική σχολή», *Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάνικα*, 32τ, τ. 15, 1985, (15^η έκδοση), σ. 232 – 235.

²⁶ *Ο.π.*, σ. 233.

²⁷ Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα, εκδ. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 2011, σ. 71.

²⁸ *Ο.π.*, σ. 72.

καταλάβουν όλοι, χωρίς μετάφραση, ανεξάρτητα από την γλώσσα που μιλούν.²⁹ Ο Καλομοίρης θεωρεί ότι πολλά στοιχεία της μουσικής της ελληνικής αρχαιότητας ενσωματώνονται στη μουσική της Ανατολικής εκκλησίας. Στη συνέχεια, υποστηρίζει ότι το πέρασμα από τη βυζαντινή στη νεοελληνική έντεχνη μουσική γίνεται μέσω του δημοτικού τραγουδιού.³⁰ Το εθνιστικό μουσικό πρόγραμμα του Καλομοίρη βασίζονταν στο πρότυπο των ευρωπαϊκών εθνικών σχολών μουσικής που διαμορφώθηκαν το 19^ο αιώνα. Οι λόγοι αποτυχίας του εγχειρήματος του ήταν πολλοί με σημαντικότερο το γεγονός ότι ο Καλομοίρης προωθούσε την εδραίωση μιας εθνικής μουσικής, αλλά ταυτόχρονα ενθάρρυνε την ίδρυση ιδιωτικών μουσικών εκπαιδευτηρίων (ωδείων).³¹ Η προσπάθεια του είχε βασιστεί σε μια μεγάλη αντίθεση: από τη μια πλευρά στήριζε την ιδιωτική πρωτοβουλία σε ό,τι αφορούσε τη μουσική εκπαίδευση και από την άλλη πλευρά στήριζε τα κρατικά μουσικά ιδρύματα σε ό,τι αφορούσε την μουσική αναπαραγωγή.³² Πρότυπα για τον Καλομοίρη υπήρξαν η βαγκνερική αισθητική και η ποίηση του Παλαμά. Πήρε θέση κατά της ιταλικής μουσικής στη διαμάχη που επικρατούσε εκείνη την εποχή για την επικράτηση του ιταλικού ή γερμανικού μουσικού προτύπου στη μουσική διαπαιδαγώγηση, καθώς θεωρούσε ότι η ιταλική μουσική έχει εμπορικό χαρακτήρα.³³

Το 1939 ιδρύεται η Εθνική Λυρική Σκηνή, της οποίας το ρεπερτόριο τα πρώτα χρόνια περιορίζεται στην οπερέτα και λίγα χρόνια αργότερα συγκροτείται η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, της οποίας τα μέλη ανήκουν και στην Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας και επίσης στη Λυρική Σκηνή.³⁴

Ένας από τους κυριώτερους θεμελιωτές της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής σχολής είναι ο Γεώργιος Λαμπελέτ, συνθέτης αρκετών τραγουδιών για φωνή και πιάνο τα οποία χαρακτηρίζονται από λαϊκότροπα στοιχεία. Ο Γ. Λαμπελέτ συμμερίζεται τις θέσεις του Καλομοίρη περί αποστασιοποίησης από τον αισθητικό ιταλισμό και τονίζει την ανάγκη να δημιουργηθεί εθνική έντεχνη μουσική με αναφορά στο δημοτικό τραγούδι. Παρά την ταύτιση των απόψεων τους, οι δυο μουσικοί, εμπλέκονται σε μια μεταξύ τους διαμάχη, η οποία έχει κυρίως πολιτικές

²⁹ *Ο.π.*, σ. 74 – 77.

³⁰ *Ο.π.*, σ. 82 – 83.

³¹ *Ο.π.*, σ. 85 – 88.

³² *Ο.π.*, σ. 92.

³³ *Ο.π.*, σ. 95 – 98. .

³⁴ Γιώργος Λεωτσάκος, «Εθνική μουσική σχολή», *ό.π.*, σ. 234.

διαστάσεις.³⁵ Ο αδερφός του, Ναπολέων Λαμπελέτ μελοποίησε ελληνικά, καθώς και πολλά αγγλικά και γαλλικά ποιητικά κείμενα. Εξαιτίας της σχέσης του με το μουσικό θέατρο και την οπερέττα, μεταδίδει σε πολλά τραγούδια του το πνεύμα της γαλλικής φωνητικής τέχνης της “belle époque”, και επίσης μια λαϊκότερη τάση στις μελωδίες.³⁶

Η παραμονή τους στο εξωτερικό επηρέασε και δυο άλλους Έλληνες δημιουργούς, τον Δημήτριο Λιάλιο και το Θεόδωρο Σπάθη. Ο πρώτος εξοικειώθηκε, ύστερα από την παραμονή του στο Μόναχο, με την υψηλή τέχνη του γερμανικού Lied του ύστερου 19ου αιώνα, όπως φαίνεται από τις μελοποιήσεις πολλαπλών γερμανικών, ελληνικών, ιταλικών και αγγλικών ποιημάτων, ενώ ο δεύτερος συνέθεσε κυρίως στο Παρίσι πολλά τραγούδια βασισμένα σε ελληνικά και γαλλικά κείμενα.³⁷

Η Εθνική Μουσική σχολή καλλιεργεί το τραγούδι ως έντεχνο μουσικό είδος, με κυριώτερο εκφραστή τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος μελετά τα τεχνικά χαρακτηριστικά του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και τα ενσωματώνει, με ορισμένες τροποποιήσεις, στις δικές του μελωδίες. Επιπλέον, υπερασπίζεται τη δημοτική γλώσσα και τους ποιητές της γενιάς του που εκφράζονται μέσα από αυτήν και δείχνει να προτιμά τη δημιουργία συλλογών και κύκλων τραγουδιών βασισμένα σε έναν ποιητή και με κοινά θέματα. Οι ποιητικές δημιουργίες του Κωστή Παλαμά υπήρξαν σημείο αναφοράς στις μελοποιήσεις του Καλομοίρη, όπως οι συλλογές *Ταμβοί και Ανάπαιστοι*, για φωνή και ορχήστρα, *Από τους Πεντασυλλάβους* για φωνή και πιάνο, *Πέντε τραγούδια από το τέταρτο βιβλίο της Πολιτείας και της μοναξιάς* για φωνή και πιάνο (ή ορχήστρα), *Από τον κύκλο των Τετραστίχων* για φωνή και βιόλα, καθώς επίσης *Κάποια λογάκια* για φωνή, άρπα και κλαρινέτο. Μελοποιεί επίσης τους ερωτικούς στίχους του Κώστα Χατζόπουλου, *Βραδυνοί θρύλοι* και *Πέρασες* και τις συλλογές *Από τις Ωρες* σε στίχους του Μαλακάση και *Από τον ταμπουρά και κόπανο* σε ποίηση Αλέξανδρου Πάλλη, τα οποία στο σύνολο τους περιλαμβάνουν τραγούδια για φωνή και πιάνο.³⁸

Το τραγούδι για φωνή και πιάνο ήταν κεντρικό στις συνθέσεις του Αιμίλιου Ριάδη, ο οποίος μελοποίησε κάπου 200 ποιήματα σε στίχους του ιδίου, αλλά και πολλών άλλων Ελλήνων και Γάλλων ποιητών. Η τεχνοτροπία του συνδυάζει

³⁵ Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 95 – 97.

³⁶ *Ο.π.*, σ. 235.

³⁷ Ιωάννης Φούλιας, *ό.π.*

³⁸ *Ο.π.*

«εθνικά» στοιχεία και πιανιστική γραφή γαλλικού τύπου. Μεταγενέστεροι δημιουργοί, που διατηρούν στοιχεία της Εθνικής Σχολής, είναι οι Ανδρέας Νεζερίτης, Θεόδωρος Καρυωτάκης, Αντίοχος Ευαγγελάτος και Λεωνίδας Ζώρα, οι οποίοι στις συλλογές τους με τραγούδια για φωνή και πιάνο εστιάζουν σε έναν ποιητή, αλλά υπάρχουν και περιπτώσεις μεμονωμένων σολιστικών τραγουδιών του Κωνσταντίνου Σφακιανάκη, του Αριστοτέλη Κουντούρωφ, του Αλέκου Κόντη, του Γιάννη Κωνσταντινίδη, του Σόλωνος Μιχαηλίδη, του Γεωργίου Καζάσογλου, του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου, του Αλέκου Ξένου και του Μενέλαου Παλλάντιου.³⁹

A3. Νέα μουσικά πρότυπα

Σημαντική συνθετική δημιουργία, που διαφοροποιείται από την Εθνική σχολή, είναι ο κύκλος των *14 Inventions* για φωνή και πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου σε ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη, ενώ ανάμεσα στα ευάριθμα φωνητικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα ξεχωρίζει ο κύκλος των *16 τραγουδιών* του πάνω σε ποιήματα του Χρυσού Εσπέρα. Ο Σκαλκώτας και ο Μητρόπουλος δραστηριοποιούνται μουσικά παράλληλα με την Εθνική σχολή και διαφοροποιούνται από αυτήν. Ασπάζονται την ατονικότητα και τις μεθόδους του δωδεκαφθογγισμού. Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα παρουσιάζει ένα νεότερικό ύφος στις συνθετικές δημιουργίες, όπως των Γ. Α. Παπαϊωάννου και Λ. Ζώρα, αλλά και νεότερους συνθέτες, με επικεφαλής το Γιάννη Χρήστου, του οποίου ο κύκλος των *Έξι τραγουδιών σε ποίηση T. S. Eliot* θεωρείται μια από τις κορυφαίες δημιουργίες του, και τους Δημήτρη Δραγατάκη και Γιώργο Σισιλιάνο.⁴⁰ Ο Καλομοίρης διακρίνει τρεις ελληνικές μουσικές σχολές, την Επτανησιακή σχολή, την Εθνική σχολή στην οποία τοποθετεί τον εαυτό του και τους ομοϊδεάτες του και τη σχολή του μοντερνισμού που εγκαινιάζεται με το Σκαλκώτα.⁴¹

Κατά τη διάρκεια του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, το εθνικό ραδιόφωνο προωθούσε το ρεμπέτικο τραγούδι, που καθιερώθηκε ως το τραγούδι των αδικημένων με καταγωγή από τη Μ. Ασία. Οι νέοι συνθέτες της εποχής, Μάνος Χατζηδάκης, Αργύρης Κουνάδης και Μίκης Θεοδωράκης ανακαλύπτουν στο ρεμπέτικο ένα αντίβαρο στην Εθνική Σχολή του Καλομοίρη. Ο Καλομοίρης την ίδια περίοδο συνθέτει τα τελευταία του έργα, όπως την *Παλαμική Συμφωνία* (1955) και την όπερα

³⁹ Ο.π.

⁴⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, «Εθνική μουσική σχολή», *ό.π.*, σ. 234.

⁴¹ Εμίλ Βυλερμόζ, *ό.π.*, σ. 203 – 205.

Κωνσταντίνος Παλαιολόγος (1961), αλλά είναι ορατή η δύση της Εθνικής μουσικής σχολής και η γένεση μιας νέας μουσικής εποχής. Οι μελωδίες του Χατζηδάκη και του Θεοδωράκη και άλλων συνθετών που βασίστηκαν στο ρεμπέτικο σκιαζουν την ελληνική λόγια μουσική που έχει τις ρίζες της στα δυτικά πρότυπα και δημιουργούν ένα αυθεντικό ελληνικό πρότυπο, το ρεμπέτικο, που έχει ρίζες στη Βυζαντινή μουσική και επιρροές από τη δημοτική. Το ελληνικό αυτό πρότυπο προβάλλεται στο εξωτερικό και μέσω της μουσικής της ταινίας του Μιχάλη Κακογιάννη, *Ποτέ την Κυριακή*.⁴²

Ύστερα από αυτή τη συνοπτική απόπειρα να διαγράψουμε την πορεία της λόγιας ελληνικής μουσικής, θα ήταν χρήσιμο να απομονώσουμε το βασικότερο άξονα της, έτσι ώστε να θέσουμε τις βάσεις για την εξέλιξη αυτής της εργασίας. Όπως διαπιστώσαμε, η ελληνική μουσική, προερχόμενη από τα Επτάνησα, ήταν βασισμένη σε δυτικά, κυρίως ιταλικά, πρότυπα, επικεντρωμένη στις όπερες και οπερέττες, με ορισμένες τοπικές επιρροές και ήταν προορισμένη να ψυχαγωγεί υψηλούς αστικούς κύκλους. Υπήρξαν κάποιες απόπειρες εισαγωγής φολκλορικών στοιχείων, αλλά η Επτανησιακή μουσική σχολή και οι μελοποιήσεις των ποιητών της εποχής ήταν κατεξοχήν προνόμιο των ευγενών που πήγαιναν στο θέατρο. Το ίδιο μοτίβο και ίσως ακόμη με πιο έντονο ρυθμό συνεχίστηκε στην αθηναϊκή Εθνική σχολή, η οποία στηρίχθηκε στη γερμανική μουσική παράδοση και απευθύνεται σε ένα αριστοκρατικό κοινό.

Το μουσικό είδος που ταυτίστηκε με τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, και μάλιστα τους αδικημένους, ήταν το ρεμπέτικο στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, το οποίο γνώρισε τεράστια απήχηση. Οι συνθέτες αυτής της γενιάς επηρεάζονται από τη ρεμπέτικη μελωδία και αρχίζουν οι πρώτες προσπάθειες εκλαίκευσης της λαϊκής μουσικής. Οι μελωδίες του Μίκη Θεοδωράκη συνδυάζουν στοιχεία της έντεχνης μουσικής παράδοσης που διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του 1960 και απέκτησε ευρεία λαϊκή απήχηση, επαναπροσδιορίζοντας τις έννοιες «έντεχνο τραγούδι» και «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι, στοιχεία τα οποία θα μας απασχολήσουν παρακάτω και θα αναλύσουμε διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας μας.

⁴² Γιώργος Λεωτσάκος, «Εθνική μουσική σχολή», *ό.π.*, σ. 233 – 234.

Κεφάλαιο Β΄

Μίκης Θεοδωράκης: η μουσική του πορεία πριν το *Άξιον Εστί*

*«Εγώ γεννήθηκα μέσα στο μοντάλ της εκκλησιαστικής
και δημοτικής μουσικής. Αργότερα «έφαγα με το κουτάλι»
τη μοντέρνα μουσική. Όμως μέσα μου, ως Έλληνας,
ήθελα να περάσω και στο ματζόρε – μινόρε και να το ολοκληρώσω.
Και γι' αυτό από το '60 ασχολήθηκα επί είκοσι χρόνια με το λαϊκό τραγούδι.
Γιατί με εξέφραζε και εμένα και εξέφραζε και τον ελληνικό λαό».*
Μ. Θεοδωράκης, *Άξιον Εστί...*, 2003, σ. 54.

Οι περισσότερες μελέτες για το Μίκη Θεοδωράκη τον προσδιορίζουν με τη φράση «φαινόμενο Θεοδωράκης»⁴³ και τονίζουν τόσο τις μουσικές του δημιουργίες όσο και την πολιτική του δράση. Το πιο σημαντικό, ίσως βέβαια, είναι ότι οι δυο ιδιότητες του, η ιδιότητα του μουσικού και η ιδιότητα του ενεργού πολιτικού και οραματιστή παντρεύονται αρμονικά.

Β1. Η ζωή του Μίκη Θεοδωράκη και η διαμόρφωση της μουσικής του ταυτότητας

Ο Μίκης Θεοδωράκης γεννήθηκε το 1925 στην ακριτική Χίο. Όπως αναφέρει ο ίδιος στη ραδιοφωνική συνέντευξη στον Γ. Π. Μαλούχο το 2003, από την πρώτη ημέρα της ύπαρξης του ήταν πολιτικοποιημένος, καθώς γεννήθηκε στο σπίτι που είχε γεννηθεί ο Πεσμαζόγλου, μετέπειτα ευρωβουλευτής, και κοντά στο σπίτι που γεννήθηκε ο Ανδρέας Παπανδρέου.⁴⁴

Ο πατέρας του ήταν κρατικός υπάλληλος και εξαιτίας των πολιτικών αλλαγών η οικογένεια μετακινούνταν συχνά. Από τη Χίο, στη Λέσβο, στη Μυτιλήνη, στην Κεφαλονιά, στον Πύργο, στην Πάτρα και στην Τρίπολη.⁴⁵ Διαφορετικοί τόποι, διαφορετικές μουσικές επιρροές για τον μουσικό. Τα διαφορετικά μουσικά ακούσματα του παρατηρούνται και στο πολυπολιτισμικό οικογενειακό του

⁴³ Συνάντησα αυτόν τον όρο σε όλες τις μελέτες που αναφέρω παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο της εργασίας μου.

⁴⁴ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 34.

⁴⁵ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του αρχάγγελου. Αυτοβιογραφία*, 4τ, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1986, τ.1, σ. 36 – 38.

περιβάλλον. Άκουγε βυζαντινή μουσική στο σπίτι από τη γιαγιά του, η οποία, όντας βαθιά θρησκευόμενη κρατούσε ένα θυμιατό και έψαλλε. Πολλές φορές η γιαγιά του με τη μητέρα του και τη θεία του τραγουδούσαν βυζαντινή μουσική. Θεός του είναι ο Στέφανος Χάλης, δημιουργός του τραγουδιού «Πότε θα κάνει ξαστεριά». Η οικογένεια του στην καθημερινότητα της τραγουδούσε. Ο πατέρας του τραγουδούσε γύρω από το τραπέζι ριζίτικα και κρητικά τραγούδια. Από τη μητέρα του θα ακούσει τις πλούσιες μουσικές παραδόσεις των ελληνικών πόλεων της Μ. Ασίας, λόγω της καταγωγής της.⁴⁶ Πέρα από τα παραδοσιακά ακούσματα, υπήρχε και η μοντέρνα μουσική της εποχής, τα ξενόφερτα τανγκό και φοξ τρότ, προερχόμενα από την Αμερική, που δεν τον εντυπωσίασαν ιδιαίτερα.⁴⁷ Στο σπίτι του υπήρχαν τρεις δίσκοι, ένας με ελληνικά τραγούδια της εποχής, ένα με άριες από όπερες και ένα με τζαζ της δεκαετίας του 1920, «όλη η γκάμα της εποχής».⁴⁸

Στα παιδικά του χρόνια ακούει εκκλησιαστικούς ύμνους και βυζαντινή μουσική στο σπίτι του, στην εκκλησία και στο κατηχητικό. Η γνωριμία του με τις αρμονίες και τις μουσικές μπάντες έγινε στην Κεφαλλονιά. Όπως αναφέρει και ο ίδιος «στην Κεφαλλονιά έγινε για μένα η μεγάλη τομή».⁴⁹ Εκεί είδε για πρώτη φορά πιάνο, μουσικές μπάντες, για τις οποίες παρατούσε το παιχνίδι του. Εκεί κατάλαβε την ύπαρξη της μουσικής και το διαχωρισμό της από τη βυζαντινή μουσική. Μια πολύ ενδιαφέρουσα απορία του ήταν, όταν στα 1935 στην Κεφαλλονιά, βλέπει για πρώτη φορά στη ζωή του μπάντα που διευθυνόταν από μαέστρο και απορημένος ρώτησε τη μητέρα του «Τι κάνει αυτός; Γιατί κουνάει τα χέρια του έτσι;» και η απάντηση της μητέρας του ήταν «Αυτός υποφέρει».⁵⁰

Η πρώτη μουσική εμπειρία του Θεοδωράκη ήταν σε μικρή ηλικία, όταν τραγούδησε τη Μεγάλη Παρασκευή, στην Μητρόπολη της Κεφαλλονιάς, το *Αι Γενεαί Πάσαι*.⁵¹ Στην Πάτρα ξεκινά τις μουσικές σπουδές του. Γράφεται στο Ωδείο και αποκτά το πρώτο του βιολί. Διδάσκεται επίσης στο σχολείο μουσική και συναντά τα

⁴⁶ Ζεράρ Πιερά, *Θεοδωράκης. Ο Θρύλος μιας λαϊκής μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1979, σ. 30.

⁴⁷ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Σε πρώτο πρόσωπο. Μίκης Θεοδωράκης*. Αθήνα, εκδ: Ελληνικά Γράμματα, 2007, β' εκδ., σ. 20.

⁴⁸ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 36.

⁴⁹ *Ο.π.*, σ. 45.

⁵⁰ *Ο.π.*, σ. 46.

⁵¹ Μίκης Θεοδωράκης, *ό.π.*, σ. 66.

βιβλία με τα περίεργα σχηματάκια, τις νότες.⁵² Λίγο αργότερα, γράφεται στη φάλαγγα «Ιωάννης Μεταξάς», χωρίς να ξέρει ακριβώς τι είναι. Την ίδια περίοδο παίζει βιολί, μαθαίνει φουσαρμόνικα και γράφει τα πρώτα του τραγούδια με τίτλο *Συλλογή Ασμάτων κατασκευασθέντων υπό Μιχαήλ Γ. Θεοδωράκη. Ρομάνς Ι και 2*. Υπογράφει ως Michel Théodorakis, γιατί όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος «Πίστευα ότι ένας αξιοπρεπής συνθέτης δεν μπορεί να είναι Έλληνας».⁵³ Το πρώτο τραγούδι που έγραψε ήταν το *Χάθηκα*, το πρώτο στη ζωή του, το ωραιότερο και το τελευταίο, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος.⁵⁴

Σταθμός στη ζωή του ήταν ο Πύργος, όπου αφοσιώθηκε στη μουσική. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε την αστεία πλευρά της ενασχόλησης του με τη μουσική, καθώς ο λόγος που κλείστηκε μέσα και ώρες ατελείωτες έγραφε μουσική, ήταν επειδή ήταν μόλις 14 ετών και είχε ύψος 1.95, γεγονός που συγκέντρωνε όλα τα βλέμματα του κόσμου και του προκαλούσε ντροπή και αμηχανία. Αυτή ήταν μια από τις πιο παραγωγικές περιόδους της ζωής του και όπως ο ίδιος αναφέρει «έγραψα τα ωραιότερα τραγούδια μου την εποχή εκείνη, πάρα πολύ ωραία τραγούδια».⁵⁵ Στον Πύργο ο Θεοδωράκης ωρίμασε μουσικά. Από τον μικρό έφηβο που εντυπωσιάζεται από τη μουσική και παίζει βιολί γεννήθηκε ο μουσικός Θεοδωράκης. Εγκαταλείπει το ωδείο και το βιολί και γράφει κομμάτια για βιολί και πιάνο.⁵⁶ Σημαντικό επίσης είναι ότι εκείνη την περίοδο, σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών, γεννιέται η ανάγκη του να δώσει μουσική στον ποιητικό λόγο. Παίρνει το σχολικό βιβλίο και ξεκινά να μελοποιεί πατριωτικά ποιήματα του Παλαμά, του Δροσίνη, του Πολέμη, του Σολωμού, του Βαλαωρίτη και άλλων ποιητών.⁵⁷

Οι πρώτες συνθετικές απόπειρες του Θεοδωράκη συνεχίζονται και όταν η οικογένεια μετακινείται στην Τρίπολη στα πρώτα χρόνια της κατοχής. Εκεί αγοράζει το πρώτο του αρμόνιο, όχι πιάνο γιατί υπήρχε μόνο ένα στην Τρίπολη και κόστιζε πολύ ακριβά, και κάνει μαθήματα αρμονίας και μουσικής.⁵⁸ Στην Τρίπολη ο Θεοδωράκης είναι μέλος του «Μουσικού Ομίλου Τριπόλεως» και της

⁵² Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 68 – 73.

⁵³ *Ο.π.*, σ. 74.

⁵⁴ *Ο.π.*, σ. 76.

⁵⁵ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 78.

⁵⁶ Μίκης Θεοδωράκης, *ό.π.*, σ. 130.

⁵⁷ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 78.

⁵⁸ *Ο.π.*, σ. 93.

«Εκκλησιαστικής Χορωδίας της Αγίας Βαρβάρας», όπου γράφει εκκλησιαστικούς ύμνους για τη λειτουργία της Κυριακής, ανάμεσα σ' αυτά και ένα από τα σημαντικότερα έργα του την *Κασσιανή*, έργο το οποίο είναι ενορχηστρωμένο με πολυφωνικό τρόπο και ολοκληρώνεται το 1962.⁵⁹ Όπως αναφέρει ο ίδιος «ήμουν ο μουσικός της παρέας» κι έτσι έγραφε τραγούδια για να τα τραγουδά η παρέα του. Επίσης ανακάλυψε και την ποιητική του πλευρά και έκανε την πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο *Σιάο*, που στα κινέζικα σημαίνει Αυλός του Πανός.⁶⁰

Μια από τις σημαντικότερες στιγμές της ζωής του ήταν, όταν σε ηλικία δεκαεπτά χρονών, στον κινηματογράφο της Τρίπολης άκουσε τον «Ύμνο της Χαράς» από την *Ενάτη Συμφωνία* του Μπετόβεν. Το άκουσμα της Συμφωνίας, σύμφωνα με τον ίδιο, τον αρρώστησε, τον έκανε μελαγχολικό, αμίλητο, σκεπτικό, παραμελούσε τα μαθήματα του. Τότε συνειδητοποίησε ότι μόνο αυτό θέλει να κάνει στη ζωή του, να κάνει μουσική. Ανακοινώνει την απόφαση του αυτή στον πατέρα του και του ζητά να του φέρνει από την Αθήνα θεωρητικά βιβλία μουσικής. Αφοσιώνεται στη μουσική και γράφει κομμάτια για πιάνο.⁶¹ Στην Τρίπολη, επειδή υπήρχε πιάνο, ακούει πολλή κλασική μουσική, μουσική δωματίου στο Ωδείο, σονάτες του Μπετόβεν, έργα του Σούμαν, του Σούμπερτ, του Μπραμς και άλλων ευρωπαίων συνθετών.⁶²

Επόμενος τόπος εγκατάστασης του ενήλικα πλέον Θεοδωράκη είναι η Αθήνα. Εκεί σπουδάζει αρμονία, φούγκα και αντίστιξη δίπλα στον Φιλοκτήτη Οικονομίδη στο Ωδείο Αθηνών, ενώ παράλληλα σπουδάζει νομική και εργάζεται στο Σύνδεσμο Καπνοβιομηχάνων.⁶³ Δραστηριοποιείται πολιτικά, επηρεάζεται από τη μαρξιστική ιδεολογία και έπειτα εμπλέκεται ενεργά στο ΕΑΜ. Ο Θεοδωράκης εξηγεί την εμπλοκή του στο ΕΑΜ ως χριστιανικό επακόλουθο. Θεωρεί, δηλαδή, ότι η αριστερή ιδεολογία ενσάρκωνε τη χριστιανική φράση «Αγάπα τον πλησίον σου». Θεωρούσε τις αριστερές ιδέες που υιοθέτησε ως πολιτική στάση που θα έκανε την αγάπη και την ισότητα πράξη.⁶⁴

⁵⁹ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *Μίκης Θεοδωράκης*, Αθήνα, εκδ. Σαββάλας, 2005, σ. 23.

⁶⁰ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 94.

⁶¹ *Ο.π.*, σ. 96 – 97.

⁶² *Ο.π.*, σ. 98.

⁶³ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 43 – 45.

⁶⁴ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 99.

Στην Αθήνα ακούει πολλή συμφωνική μουσική και μάλιστα βλέπει για πρώτη φορά στο θεατράκι του Ωδείου Αθηνών, συμφωνική ορχήστρα. Επίσης, «τρυπώνει» σαν «ποντικός της μουσικής βιβλιοθήκης» στην βιβλιοθήκη της Χορωδίας Αθηνών, για να αντιγράψει παρτιτούρες.⁶⁵ Το 1944 γράφει την *Συμφωνία αρ. 1*, για οκτάφωνη χορωδία, την οποία τελειώνει το 1945, ακριβώς μετά τα Δεκεμβριανά και την οποία έγραφε και μέσα στη φυλακή, ύστερα από τη σύλληψη του για την εμπλοκή του στα Δεκεμβριανά.⁶⁶ Στο πλευρό του Οικονομίδη λαμβάνει μέρος σε πολλές μουσικές εκτελέσεις στο Ωδείο Αθηνών και στο Ηρώδειο. Όπως αναφέρει το Ηρώδειο ήταν γι' αυτόν «μαγικό μέρος», καθώς εκεί μπήκε «ως χορωδός [...] και μετά ως μουσικός».⁶⁷ Με άλλους μουσικούς της εποχής και συμμαθητές του στο Ωδείο Αθηνών συγκρότησαν ένα “Σωματείο Νέων Μουσικών” το 1945. Εκείνη την εποχή, παρά τις δυσκολίες, ο Θεοδωράκης θεωρεί τον εαυτό του ευτυχισμένο, καθώς αναφέρει «είχα τον έρωτα (τη Μυρτώ), είχα την ιδεολογία, την πατρίδα και είχα και τη μουσική».⁶⁸

Την περίοδο αυτή είναι πολιτικά δραστηριοποιημένος. Ένας νέος που μεγάλωσε σε ένα αστικό περιβάλλον γίνεται ένας μάχιμος κομμουνιστής, που συμμετέχει ενεργά στον ΕΛΑΣ και στο ΕΑΜ.⁶⁹ Τα Δεκεμβριανά του 1944 και η περίοδος του Ελληνικού εμφυλίου, από το 1945 έως το 1949, είναι δύσκολη περίοδος για τον πολιτικό κρατούμενο και εξόριστο Θεοδωράκη. «Μέχρι το 1950 ζει ένα ατελείωτο πήγαινε – έλα σε τόπους εξορίας».⁷⁰ Τραυματίζεται, κρύβεται από σπίτι σε σπίτι σε άθλια κατάσταση, νηστικός και κυνηγημένος, φυλακίζεται, εξορίζεται στη Μακρόνησο και διώκεται για τις πολιτικές του πεποιθήσεις.

Είναι τόσο σημαντική αυτή η περίοδος στη ζωή του και κυρίως τα Δεκεμβριανά, ώστε ο ίδιος έχει δηλώσει ότι, εάν υπήρχαν επιτύμβιες στήλες, η δική του θα ήθελε να γράφει «Πολέμησε το Δεκέμβρη».⁷¹ Γράφει τραγούδια για την εποχή αυτή με τίτλο «Συλλαλητήριο στις 3 του Δεκέμβρη» και «Νυχτερινή πορεία προς του Μακρυγιάννη». Γίνεται μέλος του ΕΠΟΝ Αθηνών και γνωρίζεται με μεγάλες

⁶⁵ Ο.π., σ. 105.

⁶⁶ Μίκης Θεοδωράκης, *ό.π.*, τ.2, σ. 181.

⁶⁷ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 116.

⁶⁸ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 47.

⁶⁹ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 119.

⁷⁰ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 18.

⁷¹ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 155. Τις παραπάνω πληροφορίες αντλώ κυρίως από τις σελίδες 147 – 183 του ίδιου βιβλίου.

προσωπικότητες της εποχής, τον Λειβαδίτη, τον Μανώλη Αναγνωστάκη, τον Βάρναλη, τον Ρίτσο, τον Βρεττάκο και τον Μάνο Χατζιδάκι.⁷² Οι μουσικές καλλιτεχνικές βραδιές συνδυάζονται με τις πολιτικές συζητήσεις. Ο Θεοδωράκης με άλλα μέλη του ΕΠΟΝ, από διάφορες περιοχές της Αθήνας, διοργανώνουν μουσικές συναυλίες, ορχήστρες δωματίου, με πιάνο, άλλες φορές με τανγκό και φοξ τροτ, για να χορεύουν τα παιδιά της ΕΠΟΝ. Μουσική και πολιτική συναντιούνται.⁷³

Η φυλακή και η εξορία υπήρξαν για το Θεοδωράκη χώροι έμπνευσης και παραγωγής. Παντού είχε μαζί του ένα χαρτί και έγραφε νότες. Μάλιστα αναφέρει χαρακτηριστικά πόσο ακαταλαβίστικα φάνταζαν τα χαρτιά του με τις νότες στους συγκρατούμενους του.⁷⁴ Στην Ικαρία παρέδιδε μαθήματα μουσικής και θεωρητικών, ενώ παράλληλα δίδασκε το *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ στους φυλακισμένους.⁷⁵ Στα χρόνια αυτά, το 1947, γράφει το *Τρίο*, το *Σεζτέτο* και το πρώτο του συμφωνικό έργο, το *Πανηγύρι της Ασή – Γωνιάς*. Επίσης στην Ικαρία έχει τα πρώτα του λαϊκά ακούσματα. Το μπουζούκι, το ρεμπέτικο, τα λαϊκά τραγούδια ακούγονται και τραγουδιούνται έντονα στη Μακρόνησο και την Ικαρία. Ακούει Τσιτσάνη και γνωρίζει από κοντά το συγκρατούμενο του, Γρηγόρη Μπιθικώτση.⁷⁶ Ο Θεοδωράκης εντυπωσιάζεται από την ομορφιά της μελωδίας του ρεμπέτικου, την οποία θεωρεί μεγαλοφυή και Θεία, αλλά αντίθετα δε συμφωνεί με το στίχο και θεωρεί τη γλώσσα χυδαία και δίχως ενδιαφέρον.⁷⁷ Όλοι οι αριστεροί είναι αντίθετοι στη νοοτροπία του χασισιού που προβάλλει το ρεμπέτικο και οδηγεί στην αδράνεια και στην περιθωριοποίηση.⁷⁸ Πρότυπα του εκείνη την εποχή ήταν ο Σκαλκώτας και ο Καλομοίρης, που ανήκε στην παλιότερη γενιά μουσικών της Εθνικής Σχολής. Ήθελε να γίνει ένας «δυτικοτρόπος 100% συνθέτης» που θα γράψει έργα αντίστοιχα των Ευρωπαίων.⁷⁹ Ενδιαφέρεται για το συμφωνικό έργο, για μια δομημένη κοινωνία με θέατρα και έτοιμη να υποδεχτεί συμφωνικά έργα.

⁷² Μίκης Θεοδωράκης, *ό.π.*, τ.2, σ. 256.

⁷³ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 170 – 171.

⁷⁴ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 38.

⁷⁵ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 267 – 268.

⁷⁶ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 70.

⁷⁷ *Ο.π.*, σ. 92.

⁷⁸ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 195 – 203.

⁷⁹ Μίκης Θεοδωράκης, *ό.π.*, τ.3, σ. 122.

. Η Μακρόνησος άσκησε σημαντική επίδραση στον μουσικό και πολιτικό Θεοδωράκη. Τα λαϊκά μουσικά ακούσματα, σύμφωνα με τον ίδιο, ριζώθηκαν βαθιά μέσα του. Η επικοινωνία με το λαό, οι αδικίες και οι δυσκολίες της ζωής, όλα αυτά άρχισαν σταδιακά να μεταστρέφουν το Θεοδωράκη από ένα διάδοχο και επίδοξο συνεχιστή της Εθνικής Μουσικής Σχολής σε έναν αποστάτη και προετοιμάζαν το έδαφος για το Θεοδωράκη των δεκαετιών 1960 – 1980 που υπηρετεί το λαϊκό τραγούδι.⁸⁰ Ο Θεοδωράκης αναφέρει ότι αυτήν την περίοδο της ζωής του μπήκαν μέσα του τα λαϊκά στοιχεία που αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για την μετέπειτα μουσική του σταδιοδρομία. Το μουσικό υλικό που άκουσε στα χρόνια της Ικαρίας και της Μακρονήσου «μπήκε μέσα μου, χωνεύτηκε και έγινε μια καινούρια πρώτη ύλη με τα δικά μου χαρακτηριστικά πλέον, μετά το '58... οπότε μου πέρασαν οι κρίσεις. μουσική για μένα ήταν η συμφωνική γλώσσα, όμως στην ουσία ήμουν ένας μελωδιστής, ένας τραγουδοποιός».⁸¹ Ωστόσο, είναι άξιο να απορεί κανείς, γιατί αμέσως μετά την εμπειρία της εξορίας, αφού έχει βιώσει δυσκολίες και έχει επικοινωνήσει με το λαό, φεύγει για το Παρίσι και γράφει συμφωνική μουσική.

Αυτά τα βιώματα ήταν κατά τον ίδιο σημαντικά για τη μουσική του πορεία. Αναφέρει χαρακτηριστικά «εγώ το βίωσα. Μπήκα ο ίδιος μέσα στον αγώνα».⁸² Ο Θεοδωράκης υποστηρίζει ότι επειδή πέρασε από λαϊκούς αγώνες και ήρθε σ' επαφή με το λαϊκό κοινό, διαπίστωσε πόσο καταλυτική είναι η επίδραση του τραγουδιού στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Η εμπειρία αυτή τον «οδήγησε» ομαλά και φυσικά προς το λαϊκό τραγούδι. Είναι βέβαια σημαντικό ότι μεσολαβεί μια δεκαετία ανάμεσα στην εμπειρία του εμφυλίου και στην στροφή του Θεοδωράκη προς το λαϊκό τραγούδι.

Ο Θεοδωράκης ήθελε να γράψει το λαϊκό τραγούδι της μέρας, γιατί το λαϊκό τραγούδι ήταν το τραγούδι της νύχτας. Γι' αυτό, για να εξυψώσει το λαϊκό τραγούδι, χρησιμοποίησε ποιητικό λόγο.⁸³ Τα λόγια του ίδιου του Θεοδωράκη για το εγχείρημα του αυτό έχουν ως εξής:

«Πήρα το λαϊκό τραγούδι, το ένωσα με την ποίηση. Γιατί; Γιατί ήμουν μες στο λαό, γιατί το λαϊκό τραγούδι εγώ δεν το βίωσα στις ταβέρνες, δεν το

⁸⁰ Ο.π., σ. 228 – 238.

⁸¹ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 284.

⁸² Ο.π., σ. 283.

⁸³ Ο.π., σ. 285.

βίωσα με τους φωνογράφους, το βίωσα τη στιγμή που δεν είχα δέρμα, ήμουν άνθρωπος που πονούσα, δεν είχα δέρμα, και αυτό καθώς μπήκε με πλήγωσε. Δεν πέρασε πάνω από το δέρμα μου το τραγούδι, πέρασε κατευθείαν μέσα στη σάρκα μου, μπήκε μέσα στην ψυχή μου και εκεί αποταμιεύτηκε και βλέπεις πως γίνηκαν τώρα τα δικά μου ζεϊμπέκικα».⁸⁴

Αναφέραμε λοιπόν την επιρροή της εξορίας, της φυλακής και γενικότερα των λαϊκών αγώνων που υποστηρίζει ο Θεοδωράκης ότι επηρέασαν την μουσική εξέλιξη του. Προτού μιλήσουμε για το λαϊκό μουσικό – συνθέτη Θεοδωράκη, θα αναφέρουμε τις συμφωνικές μουσικές του μέσα στη δεκαετία του 1950, την μουσική του άνοδο αυτήν την περίοδο και τις επαγγελματικές του επιτυχίες στην Ελλάδα, αλλά και στο Παρίσι και σε κινηματογραφικές ταινίες της Αμερικής και της Αγγλίας. Όπως ήδη αναφέραμε, μετά την εμπειρία της εξορίας, ο Θεοδωράκης φεύγει στο Παρίσι και επιδίδεται στην συμφωνική μουσική, γεγονός που είναι αντιφατικό με τις δηλώσεις του ότι η εξορία, η φυλακή και οι επαφές με τον λαό τον έστρεψαν προς το λαϊκό τραγούδι.

Ο Μίκης Θεοδωράκης το 1951 γράφει στα Χανιά και ένα διάστημα όσο βρίσκεται σε ένα σανατόριο στην Πεντέλη, την *Όμορφη Πόλη*. Το 1952 κάνει την πρώτη του συναυλία στο θέατρο «Κεντρικόν» με έργα μουσικής δωματίου, το *Τρίο*, *Έρως και θάνατος*, *Πρελούντα*, *Συρτό Χανιώτικο*, για πιάνο και κρουστά. Συνεργάζεται με τον Μάνο Χατζιδάκι, με τον οποίο τους συνδέει μια βαθιά και ιδιόρρυθμη σχέση φιλίας και αντιπαλότητας. Κάνει την ενορχήστρωση στο *Όνειρο* του Σαίξπηρ για το οποίο ο Χατζιδάκις γράφει τη μουσική. Αυτό το διάστημα έχει μπει για τα καλά στους αστικούς κύκλους. Μέσα στη δεκαετία του 1950 η Κρατική Ορχήστρα έπαιζε συχνά έργα του Θεοδωράκη. Το 1953 παίζεται στο Ωδείο του Ηρώδου με την Κρατική Ορχήστρα η *Ασή – Γωνιά*.⁸⁵

Στη δεκαετία του 1950 ο Θεοδωράκης πηγαίνει στο Παρίσι, με τη συντροφιά της Μυρτώς, την οποία αργότερα παντρεύεται και αποκτούν παιδιά, με μια υποτροφία για την τάξη του Μεσιάν στο Κονσερβατουάρ. Στο Παρίσι είναι επηρεασμένος από τη δυτική μουσική. Γράφει την *Πρώτη Σουίτα* για ορχήστρα και πιάνο, τη *Δεύτερη Σουίτα* για χορωδία σε στίχους του ποιητή Βάρναλη, την *Τρίτη Σουίτα* για χορωδία

⁸⁴ Ο.π., σ. 286.

⁸⁵ Ο.π., σ. 339 - 351.

και ορχήστρα. Είναι μια ιδιαίτερα παραγωγική περίοδος στη ζωή του κατά την οποία γράφει συμφωνική μουσική. Γράφει την *Αντιγόνη*, παραγγελία που πήρε από το Κόβεν Γκάρντεν, από την Όπερα του Λονδίνου, το *Πιάνο Κονσέρτο*, το *Ελιάρ*, τις *Φοίνισσες* και πολλά άλλα σημαντικά έργα, τα οποία προβάλλονται σε μουσικούς χώρους τόσο της Ελλάδας όσο και του Παρισιού. Βραβεύεται με το βραβείο Κόπλεϊ Σιμπέλιους, ενώ συνθέτει μουσική για πολλά κινηματογραφικά φιλμ, κυρίως στο Λονδίνο και τη μουσική για την ταινία «Σέρπικο» με τον Αλ Πατσίνο στην Αμερική.

Είναι μια περίοδος κατά την οποία έχει αποκτήσει ευρεία φήμη και όπως ο ίδιος αναφέρει «ήμουν πολύ γνωστός στην Ελλάδα ως συνθέτης της σοβαρής μουσικής, της συμφωνικής μουσικής».⁸⁶ Κατά τον Θεοδωράκη, η περίοδος 1948 – 1958 ήταν γι' αυτόν περίοδος κρίσεων και ρευστότητας. Ήταν δύσκολο γι' αυτόν να συνδυάσει τον συνθέτη της συμφωνικής μουσικής που έχει ως πρότυπο του την 9^η *Συμφωνία* του Μπετόβεν και τον πολιτικό κρατούμενο και εξόριστο μέσα στις φυλακές και στις εξορίες. Στο δίλημμα του, αν θα ακολουθήσει τα ευρωπαϊκά συμφωνικά μουσικά πρότυπα ή αν θα στραφεί στην ελληνική μουσική, επέδρασε βοηθητικά η σύνθεση του έργου *Αντιγόνη*, στο οποίο διαπίστωσε ότι ο συνδυασμός της βυζαντινής και της λαϊκής μουσικής μπορούν να συνδράμουν στην ανοικοδόμηση μιας νεοελληνικής μουσικής.⁸⁷ Οριστικά όμως το δίλημμα λύθηκε, όταν: «Με τον Επιτάφιο, το 1958, μου πέρασαν οι κρίσεις, πράγμα που σήμαινε ότι είχα πια λυτρωθεί».⁸⁸

Κατά τη διάρκεια που βρίσκεται στο Παρίσι δημοσιεύει πολλά άρθρα σε ελληνικές εφημερίδες και περιοδικά. Αρθρογραφεί ως μουσικοκριτικός στην εφημερίδα *Αυγή* με το ψευδώνυμο «Δαφνιώτης» και στη *Δημοκρατική Αλλαγή*, υπογράφοντας με το πραγματικό του όνομα. Στα άρθρα του τονίζει τα προβλήματα της ελληνικής μουσικής και την ανεπάρκεια σε εκπαιδευτικό και πολιτικό επίπεδο. Δημοσιεύει ένα σημαντικό άρθρο με τίτλο «Ελληνική μουσική: έτος 0» στο οποίο υποστηρίζει ότι η ελληνική μουσική παράδοση είναι αγέννητη και ότι πρέπει η ελληνική μουσική να συστηματοποιηθεί και να εφαρμοστεί ένα πρόγραμμα σε όλους τους τομείς της μουσικής ζωής.⁸⁹ Έχει ενστερνιστεί ένα σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής που δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό

⁸⁶ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 394.

⁸⁷ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 24.

⁸⁸ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 72.

⁸⁹ Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1986, σ. 88 – 99.

Κριτική και αφορούσε τη συστηματοποίηση της ελληνικής μουσικής διδασκαλίας από όλους τους φορείς, ξεκινώντας από τη διδασκαλία της μουσικής στο δημοτικό, μέχρι και την οργάνωση του ραδιοφώνου και των συμφωνικών ορχηστρών.⁹⁰

Ο Θεοδωράκης δηλώνει ότι ήρθε σε επαφή με την αστική τάξη σε μουσικό επίπεδο κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Παρίσι. Απογοητεύτηκε από το «ελιτίστικο προφίλ» της συμφωνικής μουσικής και άρχισε σταδιακά να μην ενδιαφέρεται γι' αυτήν, να τη θεωρεί «μουσική από νάυλον με αρκετή δόση σνομπισμού».⁹¹ το σαλόνια του Μεσιάν «παρήλαυναν όλοι οι αστέρες της εποχής». Η πραγματικότητα αυτή δεν εξέφραζε τις μουσικές ανάγκες του Θεοδωράκη, σύμφωνα με τον ίδιο. Η απογοήτευση του αυτή από τη συμφωνική μουσική και η εμπειρία της εξορίας, τον στρέφουν προς την αναμόρφωση της ελληνικής μουσικής. Εγκαινίασε το νέο μουσικό είδος που ονόμασε «έντεχνο λαϊκό τραγούδι».⁹²

Προτού προχωρήσουμε στη μελοποίηση του *Επιταφίου* και στη μουσική στροφή του Θεοδωράκη, είναι ενδιαφέρον να σκεφτούμε όσα ο ίδιος δηλώνει για τις μουσικές του επιλογές. Σύμφωνα με τον Θεοδωράκη, η στροφή του προς το λαϊκό τραγούδι ήταν απόρροια της επαφής του με το λαό, της εμπειρίας της εξορίας και του πολιτικού του προσανατολισμού. Ωστόσο, αναρωτιέται κανείς γιατί ο Θεοδωράκης, μετά την εμπειρία του εμφυλίου, εγκαταλείπει την Ελλάδα και πηγαίνει στον Παρίσι με πρόθεση να γράψει συμφωνική μουσική, ενώ επιστρέφει σχεδόν μια δεκαετία αργότερα και στρέφεται προς το λαϊκό τραγούδι, σε μια εποχή μάλιστα που βρίσκονταν σε μεγάλη ακμή και τα «μπουζούκια» της εποχής ήταν πόλος έλξης για όλες τις κοινωνικές τάξεις.

Ο ίδιος υποστηρίζει ότι τα χρόνια στο Παρίσι ήταν περίοδος «αντί-Μακρόνησος», προσπαθούσε δηλαδή να αφήσει πίσω του την εξορία και να βγάλει από μέσα του όσα είδε και πέρασε.⁹³ Επίσης, υποστηρίζει ότι διένυσε μια περίοδο εσωτερικής κρίσης, κατά την οποία δεν μπορούσε να συμφιλιώσει μέσα του τον συμφωνικό συνθέτη με τον αριστερό εξόριστο. Ωστόσο, η στάση του κατά τη διάρκεια της εξορίας, που δηλώνει και ο ίδιος ότι ήθελε να γίνει ένας «100% δυτικότροπος συνθέτης», η φυγή του από την Ελλάδα για να πραγματοποιήσει το στόχο του, μετά τη λήξη του εμφυλίου και η επιστροφή του στην Ελλάδα με έντεχνες

⁹⁰ Ο.π., σ. 116 – 137 και 146 – 148.

⁹¹ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 57.

⁹² Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 40 -41.

⁹³ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 65.

λαϊκές συνθέσεις, είναι ζήτημα που γεννά πολλά ερωτήματα. Γιατί η λαϊκή του αυτή πλευρά δεν αναδύεται αμέσως μετά την επιστροφή του από την εξορία; Γιατί μεσολαβεί μια δεκαετία, κατά την οποία, στο Παρίσι γράφει κλασική μουσική; Γιατί στρέφεται στο λαϊκό τραγούδι την εποχή που γνωρίζει μεγάλη επιτυχία; Πρόκειται για ερωτήματα που δε μπορούμε φυσικά να απαντήσουμε, αλλά είναι ενδιαφέρον να τα θέτουμε και να προσπαθούμε να κατανοήσουμε τη μουσική μεταστροφή του Θεοδωράκη, ανεπηρέαστοι από τους ισχυρισμούς του.

B2. Ο Επιτάφιος: «μια πολιτιστική βόμβα της δεκαετίας του ‘60»⁹⁴ και οι μετέπειτα μουσικές συνθέσεις του μέχρι το *Άξιον Εστί*

Στο διάστημα της παραμονής του στο Παρίσι, ο Μίκης Θεοδωράκης, λαμβάνει τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου. Εντυπωσιάζεται από την ποιητική συλλογή του και μέσα σε λίγες ώρες, περιμένοντας την Μυρτώ να κάνει τα ψώνια της, μελοποιεί οκτώ τραγούδια από τη συλλογή των ποιημάτων του Ρίτσου, από τον *Επιτάφιο*. Αρχικά, δεν προορίζει τα τραγούδια αυτά για το κοινό, αλλά μόνο για τον ίδιο τον ποιητή. Τα στέλνει στον Ρίτσο και τον Χατζιδάκι. Η πρώτη φορά που καταπιάστηκε με λαϊκό τραγούδι ο Θεοδωράκης ήταν το 1954, όταν είχε συνθέσει πάνω σε ένα ποίημα του αδερφού του, Γιάννη, με το οποίο θα ξανασχοληθεί λίγα χρόνια αργότερα, το 1959 και θα το συμπεριλάβει στον κύκλο *Λιποτάκτες*.⁹⁵

Το ενδιαφέρον των μουσικών εταιρειών για τον *Επιτάφιο* είναι έκδηλο. Τόσο η Κολούμπια όσο και η Φιντέλιτι εκδηλώνουν το ενδιαφέρον τους για τον *Επιτάφιο*. Ο Θεοδωράκης αναθέτει στον Μάνο Χατζιδάκι την ενορχήστρωση του δίσκου. Ο Χατζηδάκις επιλέγει ως ερμηνεύτρια τη Νάνα Μούσχουρη. Αρχικά, ο Θεοδωράκης συμφωνεί, αλλά αργότερα έρχεται σε ρήξη με την ερμηνεύτρια και η συνεργασία διακόπτεται. Θεωρεί ότι ο Επιτάφιος με τη Νάνα Μούσχουρη παρουσίαζε έλλειψη «ελληνικότητας» και δεν είχε έντονο το τραγικό στοιχείο. Ήταν περισσότερο μια λυρική ερμηνεία και δεν είχε το λαϊκό χαρακτήρα που ήθελε να του δώσει.⁹⁶ Γι' αυτό στη συνέχεια προσεγγίζει το Γρηγόρη Μπιθικώτση, με τον οποίο τον ένωνε η

⁹⁴ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 411.

⁹⁵ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 119.

⁹⁶ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 24.

Μακρονησιώτικη εμπειρία. Η λαϊκή φωνή του Μπιθικώτση φαντάζει ιδανική για τον *Επιτάφιο* στο μυαλό του Θεοδωράκη. Αποτέλεσμα αυτής της διαφωνίας είναι να κυκλοφορήσουν το Σεπτέμβριο του 1960 δυο Επιτάφιοι, ο ένας από το Χατζιδάκι με ερμηνεύτρια τη Μούσχουρη και ο άλλος από τον Θεοδωράκη με ερμηνευτές το Γρηγόρη Μπιθικώτση και το Χιώτη στο μπουζούκι.⁹⁷ Οι δυο *Επιτάφιοι* έχουν ως αποτέλεσμα τη διάκριση της κοινωνίας σε δυο στρατόπεδα, από τη μια η υψηλή αστική κοινωνία που ακούει το λυρικό *Επιτάφιο* του Χατζιδάκι και από την άλλη η λαϊκή εργατική τάξη, η νεολαία και οι λαϊκές συνοικίες που ακούν τον *Επιτάφιο* του Θεοδωράκη.⁹⁸

Η απήχηση του Επιτάφιου και η κριτική που δέχθηκε ήταν τεράστια. Αναφέρει ο Θεοδωράκης:

«Δεν είχα ακόμα συνειδητοποιήσει ότι με την κυκλοφορία του Επιταφίου – που δεν ξέραμε ακόμη ποια θα είναι η απήχηση του – θα άλλαζε η ζωή μου, θα τελείωνε το πρώτο μέρος της συνθετικής μου περιόδου και θα έμπαινε πλέον σε μια νέα περίοδο, αυτή που θα τη λέγαμε της “έντεχνης λαϊκής μουσικής”».⁹⁹

Η δήλωση του Θεοδωράκη είναι σημαντική γιατί σηματοδοτεί τη διάκριση της ζωής του από τον ίδιο σε δυο περιόδους, μια περίοδο συμφωνικής μουσικής πριν τον *Επιτάφιο* (1958 – 1960) και μια περίοδο «έντεχνης λαϊκής μουσικής» που ακολουθεί μετά τον *Επιτάφιο*. Είναι σημαντικό επίσης το γεγονός ότι αναφέρει το νέο είδος που προκύπτει στην ελληνική μουσική, το «έντεχνο λαϊκό» και πρόκειται για ένα είδος που εισάγεται από τον ίδιο.

Ο Θεοδωράκης υποστηρίζει ότι η μεγαλύτερη κριτική και πολεμική που δέχθηκε ο Επιτάφιος ήταν από τους χώρους της αριστεράς. Σύμφωνα με την *Αυγή*, είναι ένα επικίνδυνο τραγούδι που δεν πρέπει να ακούγεται. Η αντίθεση των αριστερών, σύμφωνα με το Θεοδωράκη, σχετίζεται με τη γενικότερη αντίθεση τους προς τα μπουζούκια. Θεωρούσαν ότι η ποίηση του Ρίτσου είναι τα Άγια των Αγίων και δεν πρέπει να δίνεται στα σκυλάδικα. Οι στήλες των εφημερίδων γεμίζουν με

⁹⁷ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 401 – 405.

⁹⁸ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 39.

⁹⁹ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, 407.

άρθρα θεοδωρακικών και αντιθεοδωρακικών. Προκύπτει ζήτημα για το ελληνικό τραγούδι και κάνουν λόγο για περίοδο π. Θ. και μ. Θ. (προ-Θεοδωράκη και μετά – Θεοδωράκη). Επιχειρούν να ερμηνεύσουν τι επεδίωκε ο Θεοδωράκης αφήνοντας πίσω του 15 χρόνια θητείας στη συμφωνική μουσική.¹⁰⁰ Η πιο σκληρή κριτική που δέχθηκε ήταν ότι ο *Επιτάφιος* ήταν κατασκεύασμα των χαμαιτυπείων και αποθέωση του μπουζουκισμού.¹⁰¹

Επιπλέον, ο Θεοδωράκης κατηγορήθηκε ότι φάσκει και αντιφάσκει για το μπουζούκι και ότι παλαιότερα τάσσονταν κατά των μπουζουκιών. Είναι γεγονός ότι είναι εύλογο να αναρωτιέται κανείς γι' αυτή τη στροφή του Θεοδωράκη προς το μπουζούκι. Το ζήτημα του Επιτάφιου ήταν τόσο διευρυμένο και δημιούργησε ένα ολόκληρο ζήτημα γύρω από την ελληνική λαϊκή μουσική, ώστε η εφημερίδα *Αυγή* πραγματοποίησε μια έρευνα κατά την οποία απήυθηνε πέντε ερωτήματα για τη λαϊκή μουσική σε παράγοντες της μουσικής και της πνευματικής ζωής της Ελλάδας.¹⁰² Ακόμη και οι αντιδράσεις των Ελύτη, Χατζιδάκι και Γκάτσου, όταν ο Θεοδωράκης τους έβαλε να ακούσουν τον *Επιτάφιο* με ερμηνευτή το Χιώτη ήταν αντιδράσεις γέλιου. Πίστευαν ότι ήταν ένα αστείο για να γελάσουν και όχι επίσημη ερμηνεία.¹⁰³

Αντίθετα, ο Θεοδωράκης υποστήριζε ότι έχει στα χέρια του το μεγαλύτερο μουσικό όπλο – το μπουζούκι. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πήρα ό,τι καλύτερο είχε το λαϊκό τραγούδι, τη μουσική του, και του έβαλα για λόγια ό,τι καλύτερο είχε η Ελλάδα (δηλαδή την ποίηση)». ¹⁰⁴ Επίσης αναφέρει μιλώντας για το μπουζούκι: «Γι' αυτό το όργανο θυσιάσα το παν. Με κυρίεψε. Όμως και με ανέβασε πολύ ψηλά». ¹⁰⁵ Η πολεμική αυτή εναντίον του μπουζουκιού σταδιακά μεταβάλλεται σε διαμάχη «υπέρ ή κατά του Θεοδωράκη». ¹⁰⁶

Το πάντρεμα ενός ποιητικού αριστουργήματος με τα μπουζούκια και τη φωνή ενός λαϊκού τραγουδιστή είχε θερμή υποδοχή από το λαό. Σε όλες τις συνοικίες

¹⁰⁰ Φώντας Λάδης, *Μίκης Θεοδωράκης. Το χρονικό μιας επανάστασης, 1960 – 1967. Η ιστορία της γενιάς του 1 – 1 – 4 και των «Αμπράκηδων»*, Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 2001, σ. 38 – 39.

¹⁰¹ Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 203.

¹⁰² *Ο.π.*, σ. 236 και 207. Επιπλέον, για τις απαντήσεις στην έρευνα της *Αυγής*, βλ. σχετικά σ. 208 – 234.

¹⁰³ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 410 – 415.

¹⁰⁴ *Ο.π.*, σ. 413.

¹⁰⁵ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 73.

¹⁰⁶ *Ο.π.*, σ. 123.

επευφημούν το δίσκο του *Επιταφίου*.¹⁰⁷ Το λαϊκό κοινό συρρέει μαζικά σε όλα τα μέρη της Ελλάδας να παρακολουθήσει τις λαϊκές συναυλίες των Θεοδωράκη και Μπιθικώτση. Έγινε η φωνή ενός λαού – η συνείδηση του. Επιπλέον, ο *Επιτάφιος* γέννησε συμπάθειες και στον ποιητικό κόσμο. Ύστερα από συνάντηση με το Σεφέρη, ο Θεοδωράκης μελοποιεί τα ποιήματα του, *Αρνηση*, *Στο περιγιάλι το κρυφό* και *Κράτησα τη ζωή μου*. Το 1961 κερδίζει ένα βραβείο στο ΕΙΡ με αντίπαλο του το Χατζιδάκι.¹⁰⁸ Από εκεί και έπειτα θα μπορούσαμε να πούμε ότι γεννιέται μια σχέση αντιπαλότητας μεταξύ των δυο μουσικών. Ο Θεοδωράκης κρίνει αρνητικά τον Χατζιδάκι λέγοντας ότι «ανακάλυψε απ' έξω τη λαϊκή μουσική», ενώ ο ίδιος «τη ζούσε από μέσα» στις φυλακές και στα στρατόπεδα.¹⁰⁹

Ο *Επιτάφιος* εγκαινιάζει μια νέα μουσική πορεία για τον Θεοδωράκη, αλλά και για τον ελληνισμό. Από εκεί και έπειτα γράφει πολλά λαϊκά τραγούδια – ζεϊμπέκικα, όπως το *Περβόλια*, *Παύλος και Νικολιός*, *Ένα δειλινό* και άλλα τραγούδια. Συνθέτει επίσης το *Τραγούδι του Νεκρού αδελφού*, το οποίο θεωρεί ένα από τα καλύτερα του ζεϊμπέκικα. Πρόκειται για μουσική λαϊκή τραγωδία, ένα θεατρικό έργο που κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα με το θίασο του Μάνου Κατράκη το 1962.¹¹⁰ Το 1960 και 1961 ανεβαίνουν οι *Φοίνισσες* στην Επίδauρο και στο Ωδείο του Ηρώδου αντίστοιχα. Το 1962 συνθέτει την *Ηλέκτρα* για ταινία του Κακογιάννη και τα τραγούδια *Βρέχει στη φτωχογειτονιά*, *Μάνα μου* και *Παναγιά* και *Κρητικός χορός* για την ταινία *Συνοικία το όνειρο*.

Ο Θεοδωράκης θεωρείται πλέον απαγορευμένος. Επίσημο έγγραφο της ΚΥΠ του απαγορεύει να συνεργαστεί με το Βασιλικό Θέατρο, την Κρατική Ορχήστρα, τη Λυρική Σκηνή και τη Ραδιοφωνία, γι' αυτό και ο Μινωτής δεν του δίνει τις *Βάκχες*, όπως είχαν συμφωνήσει, αλλά τις δίνει στο Χατζιδάκι. Την ίδια περίοδο, στα 1961, ο Θεοδωράκης ανοίγει κέντρο διασκέδασης, την «Μυρτιά» στο Καλαμάκι Αττικής. Κάνει περιοδείες με τον Μπιθικώτση, τον Κώστα Χατζή και τραγουδούν σε συνοικιακούς κινηματογράφους και συνοικίες.¹¹¹ Ο *Επιτάφιος* δίνει τη δυνατότητα στο λαϊκό κοινό να μάθει την ποίηση του Ρίτσου, διαιρεί την Ελλάδα σε δυο μουσικά

¹⁰⁷ Ο.π., σ. 15 και 123.

¹⁰⁸ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του αρχάγγελου*, τ.3, σ. 263 – 278.

¹⁰⁹ Ζεράρ Πιερρά, ό.π., σ. 61.

¹¹⁰ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), ό.π., σ. 129 – 131.

¹¹¹ Ο.π., σ. 351 – 363.

στρατόπεδα και εγκαινιάζει την «έντεχνη λαϊκή μουσική» που βρίσκεται κοντά στο λαό και κοντά στην ποίηση.

B3. Ο πολιτικός Θεοδωράκης

Στη σύντομη αυτή ενότητα δεν θα επεκταθούμε στην πολιτική ταυτότητα του Θεοδωράκη, καθώς παρεκκλίνει των αναζητήσεων αυτής της εργασίας και θα προϋπέθετε άλλου είδους έρευνα. Ωστόσο, θα αναφέρουμε σύντομα ορισμένα βασικά στοιχεία για την πολιτική δράση του Θεοδωράκη, η οποία μας βοηθά να καταλάβουμε τη μουσική του μεταστροφή. Η πολιτική δραστηριοποίηση του Θεοδωράκη είχε αρχίσει, όπως είδαμε και παραπάνω, ήδη από την περίοδο της κατοχής και την ένταξη του στην αριστερά. Βιώνει μια περίοδο συνολικά πέντε ετών, περίοδο «εθνικής αναμόρφωσης», κατά την οποία περνά φυλακίσεις και εξορία για τις πολιτικές του πεποιθήσεις.¹¹² Μέσα στη δεκαετία του 1960 ο Θεοδωράκης γίνεται πολιτικός και αποκτά κοινό. Οι συναυλίες του Θεοδωράκη δεν ήταν μόνο μουσικά γεγονότα, αλλά πολιτικές ομιλίες, αφού σε κάθε συναυλία εκφωνούσε έναν πολιτικό λόγο.

Η πολιτική στάση του Θεοδωράκη εκείνη την περίοδο ξεκινά να διαφοροποιείται από την αριστερά, γιατί όπως υποστηρίζει ο ίδιος, ήθελε «πολλή δημοκρατία» και μέσα στους κόλπους της αριστεράς δεν την έβρισκε. Την περίοδο εκείνη μονοπωλεί τις εφημερίδες και τα περιοδικά. Ό,τι λέει, την επόμενη μέρα είναι πρωτοσέλιδο. Θεωρείται ο λαϊκός συνθέτης του κόσμου και βγάζει περισσότερους λόγους από τους βουλευτές της εποχής.¹¹³ Το Φεβρουάριο του 1964, στις εκλογές, ο Μίκης Θεοδωράκης εκλέγεται βουλευτής Β' περιφέρειας Πειραιά, στην εκλογική περιφέρεια Λαμπράκη, με τις περισσότερες ψήφους που πήρε ποτέ υποψήφιος της ΕΔΑ.¹¹⁴

¹¹² Ζεράρ Πιερρά, *ό.π.*, σ. 64 – 66.

¹¹³ Γεώργιος Π. Μαλούχος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 445 – 453.

¹¹⁴ Ζεράρ Πιερρά, *ό.π.*, σ. 140 και Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 32.

B4. Η σημασία της μουσικής στροφής του Θεοδωράκη για την ελληνική μουσική

Ο Θεοδωράκης με τον *Επιτάφιο* εγκαινιάζει μια νέα μουσική εποχή για το ελληνικό τραγούδι, την οποία και ο ίδιος ονομάζει «έντεχνη λαϊκή μουσική». Από εκεί και έπειτα συνθέτει για ένα χρονικό διάστημα λαϊκή μουσική. Θεωρεί ότι το λαϊκό τραγούδι είναι ό,τι πιο ελληνικό έχει να παρουσιάσει η Ελλάδα στο χώρο της μουσικής και τονίζει την ανάγκη αναδιοργάνωσης της ελληνικής μουσικής παιδείας από τη βάση της, δηλαδή από τη βασική εκπαίδευση των παιδιών στα σχολεία.¹¹⁵ Η εκλαϊκευτική πολιτική δράση του Θεοδωράκη είναι σημαντική γιατί μεταφέρεται σε μουσικό επίπεδο.¹¹⁶ Στα πλαίσια μιας φιλολαϊκής πολιτικής επιχειρεί να έρθει κοντά στο μουσικό κοινό του. Προτείνει ένα σχέδιο αναμόρφωσης της μουσικής. Προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την ελληνική μουσική, να την οργανώσει και να της δώσει εθνική ταυτότητα. Αναζητά τις ρίζες της, στα δημοτικά τραγούδια και στη βυζαντινή μουσική και επιχειρεί να προσδιορίσει μουσικά το ελληνικό έθνος.

Ο Θεοδωράκης υποστηρίζει ότι, ύστερα από μια περίοδο κρίσεων, αφήνει προσωρινά τη συμφωνική μουσική και επιλέγει τη μουσική σχέση με τον ελληνικό λαό:

«Πώς θα είμαι πιο ευτυχισμένος; Να βρίσκομαι σε μια σάλα κοντσέρτου στην Ευρώπη, να παίζουν το συμφωνικό μου έργο και να χαιρετώ ή να είμαι – ας πούμε – σε ένα θερινό κινηματογράφο, στην πατρίδα, να παίζω τραγούδια δικά μου και να τραγουδάει ο κόσμος από κάτω και να συγκινείται; Δεν υπήρχε σύγκριση για μένα, και από άποψη εσωτερικής ποιότητας, αλλά και ως σκοπού της ζωής μου».¹¹⁷

Η απόφαση του να μην ασχοληθεί με τη συμφωνική μουσική για εκείνο το χρονικό διάστημα, όπως αναφέρει και ο ίδιος, ήταν «συνειδητή και καθαρή» και είχε να κάνει με ιδεολογικούς λόγους.¹¹⁸ Πίστευε ότι ο λαός έχει ανάγκη από δυνατούς

¹¹⁵ Ο.π., σ. 265 – 267.

¹¹⁶ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 33.

¹¹⁷ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 485.

¹¹⁸ Ο.π., σ. 489.

ήχους, μακρόσυρτους, τραγούδια βαριά, που τον κάνουν να θυμάται.¹¹⁹ Η πολιτική του ιδεολογία και η ανάγκη για επαφή με το λαό ήταν τα στοιχεία που, σύμφωνα με τον ίδιο, τον ώθησαν να αφήσει την κλασική μουσική, για να επικοινωνήσει με το κοινό του. Θεωρεί ότι ο δημιουργός δεν πρέπει να απομονώνεται από το λαό του και ότι η μελοποίηση των έργων ενός ποιητή είναι κινήσεις επαναστατικές. Όπως αναφέρει και ο ίδιος: «Η μουσική μου στο μέλλον δε θα έμπαινε πια σε μπουκαλάκια για τους λίγους, αλλά σε μια μεγάλη γούρνα, για να πίνει ελεύθερα όλος ο λαός».¹²⁰ Ο *Επιτάφιος* ήταν σαν ένα μανιάτικο μοιρολόι σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο που άλλαξε τη σχέση του ποιητή και του συνθέτη με το κοινό τους. Το κοινό πλέον δεν θα ήταν μια «στενή λόγια και αριστοκρατική ελίτ», αλλά θα μετριόνταν σε εκατομμύρια. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

«Βγήκε ο Έλληνας πια από μέσα μου και μου 'δωσε την ευκαιρία να γυρίσω οριστικά την πλάτη μου σε όλα αυτά που έκανα μέχρι τότε».¹²¹

Υποστηρίζει ότι όνειρο και φιλοδοξία του ήταν να δημιουργήσει μια μουσική προσιτή για τον ελληνικό λαό. Για να το πετύχει αυτό έπρεπε να βρει τη γλώσσα επικοινωνίας με το λαό, μέσω του μπουζουκιού. Κατά τον Θεοδωράκη, το μπουζούκι είναι το σύγχρονο εθνικό λαϊκό όργανο. Η εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού είναι η λαϊκή μουσική με κύριο όργανο της το μπουζούκι.¹²² Το αληθινό λαϊκό τραγούδι αποτελεί μαζί με τη δημοτική μουσική, την ελληνική εθνική μουσική, τη μουσική που διάλεξε ο λαός από μόνος του να τραγουδήσει. Ο Θεοδωράκης δίνει νέα ώθηση στο ελληνικό τραγούδι, παίρνοντας από το μπουζούκι, ό,τι καλό υπάρχει.¹²³ Η συνένωση Ρίτσου, Θεοδωράκη και Μπιθικώτση, των τριών Μακρονησιωτών, θεωρήθηκε αντάρτικο στην εποχή εκείνη.¹²⁴

¹¹⁹ Φώντας Λάδης, *ό.π.*, σ. 36.

¹²⁰ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 88.

¹²¹ *Ο.π.*, σ. 89.

¹²² Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική...*, *ό.π.*, σ. 172 – 178.

¹²³ *Ο.π.*, σ. 186 και 197 και Μίκης Θεοδωράκης, *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα, εκδ. Ολκός, 1972, σ. 56 – 64.

¹²⁴ Ξένη Μπαλωτή- Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 39.

Ο Θεοδωράκης υποστήριζε ότι η λαϊκή εκτέλεση του *Επιταφίου* τον έφερε κοντά στο κοινό του και έκανε την ποίηση προνόμιο της λαϊκής τάξης. Με τον *Επιτάφιο* μπόρεσε να μεταφέρει «τους κρυμμένους, από το λαό, θησαυρούς» (δηλαδή την ελληνική ποίηση) στον ίδιο το λαό. Ο Θεοδωράκης θεωρεί ότι «δεν υπάρχει μεγαλύτερη δόξα για έναν ποιητή [...] απ' το να τραγουδιέται από το λαό».¹²⁵ Γι' αυτό πάντρεψε τη λόγια ποίηση με το λαϊκό τραγούδι, συστήνοντας στο ελληνικό κοινό τους μεγαλύτερους ποιητές του, τον Βάρναλη, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Λειβαδίτη, τον Ρίτσο, τον Αναγνωστάκη, τον Κατσαρό, τον Χριστοδούλου και άλλους και άνοιξε ένα νέο πεδίο στο ελληνικό τραγούδι.¹²⁶

Υποστηρίζει ότι η στροφή του προς το έντεχνο λαϊκό τραγούδι οφειλόταν στην ανάγκη του να επικοινωνήσει με το κοινό του. Τα βιώματα του στην εξορία, ενίσχυσαν την επιθυμία του να γράψει μουσική για ένα ευρύτερο κοινό και μέσο για να το πετύχει αυτό είναι το μπουζούκι. Ωστόσο, όπως αναφέραμε και παραπάνω, μετά τον εμφύλιο πόλεμο, φεύγει για το Παρίσι και γράφει συμφωνική μουσική. Αφήνει πίσω του τα ελληνικά του βιώματα και αλλάζει χώρα, γεγονός που δε συνάδει με τα λεγόμενα. Πώς είναι δυνατόν ένας άνθρωπος που θέλει να μεταδώσει τη μουσική του στο ελληνικό κοινό, να φεύγει για το Παρίσι και να γράφει συμφωνικά έργα; Γιατί αλλάζει στάση και επιστρέφει στην Ελλάδα σχεδόν μια δεκαετία αργότερα; Μήπως επηρεάζεται από την ακμή του λαϊκού τραγουδιού εκείνη την περίοδο; Ενδιαφέροντα ζητήματα, στα οποία δεν μπορούμε να απαντήσουμε, ωστόσο διαβλέπουμε την αντίφαση στις κινήσεις του μουσικού συνθέτη και στους ισχυρισμούς του.

Δεν θεωρεί όλα τα ποιήματα κατάλληλα να μελοποιηθούν και να γίνουν λαϊκά τραγούδια. Ένα μεγάλο ποίημα, κατά τον Θεοδωράκη, μπορεί να γίνει συμφωνικό, όχι όμως απαραίτητα λαϊκό τραγούδι. Εκφράζει την πρόθεση του σε μια συνέντευξη στην *Αυγή* στις 29 Μαρτίου του 1961, να μελοποιήσει το *Άξιον Εστί* του Ελύτη. Δηλώνει ότι πλέον θεωρεί ρευστά τα όρια ανάμεσα στην έντεχνη και λαϊκή μουσική. Τα ακριβή λόγια του Θεοδωράκη στην ανωτέρω συνέντευξη είναι:

«Προσπαθώ τώρα να γράψω το *Άξιον εστί* του Ελύτη και θέλω να βγει κάτι περισσότερο από λαικό, κάτι λιγότερο από συμφωνικό. Στις «Ωδές» π.χ.

¹²⁵ Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική...*, ό.π., 201.

¹²⁶ Πέτρος Μακρής, ό.π., σ. 128.

χρησιμοποιώ λαϊκές μελωδίες, ενώ στα άλλα μέρη μελωδίες από την παράδοση. Κάνω δηλαδή το πρώτο βήμα να παντρέψω τα δυο στοιχεία. Ίσως αποτύχω. Ο καιρός θα το δείξει».¹²⁷

Στην ενότητα που ακολουθεί θα ασχοληθούμε με το κεντρικό θέμα αυτής της εργασίας και θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε την καινοτομία του Μίκη Θεοδωράκη στο *Άξιον Εστί* και στην προσπάθεια να παντρέψει το έντεχνο και το λαϊκό στοιχείο.

¹²⁷ Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 238.

Κεφάλαιο Γ΄

Το *Άξιον Εστί* του Ελύτη και η μελοποίηση του από το Μίκη Θεοδωράκη

Γ1. Το *Άξιον Εστί* του Ελύτη

*«Έβλεπα καθαρά ότι η μοίρα της Ελλάδας ανάμεσα στα άλλα έθνη ήταν ότι και η μοίρα του ποιητή ανάμεσα στους άλλους ανθρώπους και βέβαια εννοώ τους ανθρώπους του χρήματος και της εξουσίας. Αυτό ήταν ο πρώτος σπινθήρας, ήταν το πρώτο εύρημα, και η ανάγκη που ένιωθα για μια δέηση μου 'δωσε το δεύτερο εύρημα, να δώσω δηλαδή σ' αυτή τη διαμαρτυρία μου για το άδικο τη μορφή μιας εκκλησιαστικής λειτουργίας. Έτσι γεννήθηκε το *Άξιον Εστί*».*¹²⁸

Ο Οδυσσέας Ελύτης, του οποίου το πραγματικό επίθετο είναι Αλεπουδέλης, είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες ποιητές. Συχνά αποκαλείται «ποιητής του Αιγαίου».¹²⁹ Γεννήθηκε το 1911 στο Ηράκλειο της Κρήτης και λίγα

¹²⁸ Λόγια του ίδιου του Ελύτη σε συνέντευξη του στην ΕΡΤ (1979, μετά το Νόμπελ λογοτεχνίας), από το αρχείο της ΕΙΡ:

<http://www.ertarchives.gr/V3/public/main/pageassetview.aspx?tid=6690&tsz=0&act=mMainView>
(Τελευταία πρόσβαση: 17 Φεβρουαρίου 2012).

¹²⁹ Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς τον σχολιασμό του ποιητή για τον χαρακτηρισμό «ποιητής του Αιγαίου», βλ σχετικά, «Στην Ελλάδα ο χαρακτηρισμός “ποιητής του Αιγαίου” δεν είναι άστοχος, αλλά παρερμηνεύεται. Κι αυτό γιατί έχουμε τη συνήθεια να παίρνουμε τα πράγματα “ξώπετσα”. Επειδή ο κόσμος, όταν ακούει “ποιητής του Αιγαίου”, πιστεύει ότι είναι ένας φυσιολάτρης, ένας άνθρωπος που βλέπει σαν τουρίστας τη θάλασσα και τα νησιά, που κάνει κάτι ανάλογο μ' αυτό που θα' καναν οι καρτ-ποστάλ των νησιών. Δεν είναι καθόλου αυτό. Είναι μια τρισχιλιάχρονη παράδοση, που περνά μέσα από το Αιγαίο – κι εγώ ειδικά, επειδή κατάγομαι από τη Λέσβο, όπου γεννήθηκε η λυρική ποίηση της Σαπφώς κι έχω ζήσει σ' όλα τα νησιά (όπου π.χ. στην Πάρο ήταν ο Αρχίλοχος και στην Αμοργό ο Σημωνίδης), έχω άμεση σχέση της συνέχειας. Κι όταν μιλώ για το φως, για τη θάλασσα, για τους ανέμους, αυτά αναλογούν σε άλλα πράγματα βαθύτερα, που βρίσκονται σ' ένα υπερβατικό επίπεδο. Είναι δύσκολο για τον αναγνώστη, ακόμη και τον μυημένο, με πρώτη ματιά να τα δει αυτά, αλλά με τον καιρό σιγά σιγά βλέπω ότι η νεότερη γενιά τα αισθάνεται. Δηλαδή φροντίζω –όπως είπε ένας κριτικός– με ηθικές δυνάμεις τα φυσικά στοιχεία, και αυτό δεν έχει καμιά σχέση με τη συμμετρία την απλή. Γι' αυτό αντιδρώ λιγάκι στον τίτλο «ποιητής του Αιγαίου». Ουσιαστικά όμως είμαι, γιατί δεν το 'κανα επίτηδες. Δεν ξύπνησα ένα πρωί και είπα: είμαι ο ποιητής του Αιγαίου. Έτσι είναι η εμπειρία

χρόνια αργότερα η οικογένειά του βρέθηκε εγκατεστημένη στην Αθήνα. Ο κοινωνικός κύκλος της οικογένειας, μέσα στον οποίο θα γίνει και η πνευματική ωρίμανση του Ελύτη, ανήκει στο βενιζελικό χώρο. Τα καλοκαίρια τα περνάει με την οικογένειά του στα νησιά του Αιγαίου, κυρίως στη Μυτιλήνη και στις Σπέτσες. Εκεί έρχεται σε επαφή με την ελληνική ναυτική παράδοση και την επιρροή του στοιχείου της θάλασσας στη διαμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού. Σπούδασε νομική στην Αθήνα και φιλολογία στη Σορβόνη. Με την ποίηση του συνέβαλε στη διαμόρφωση της εικόνας της σύγχρονης ελληνικότητας που ξεφεύγει από την κλασική αρχαιότητα. Ποιήματά του έχουν μελοποιηθεί από το Μίκη Θεοδωράκη και πολλά από αυτά έχουν αγγίξει ευρύτερα πληθυσμιακά στρώματα, καταργώντας πολιτισμικά και κοινωνικά στερεότυπα.¹³⁰

Η επιρροή του Ελύτη στις πρώτες ποιητικές του απόπειρες ήταν από την καθαφική ποίηση. Γράφει ποιήματα σαρκολατρικά και κοσμοπολιτικά. Στη συνέχεια επηρεάζεται από τον υπερρεαλισμό, αλλά δεν υιοθέτησε απόλυτα τις απόψεις που διατυπώθηκαν στο *Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού*.¹³¹ Το 1934 γράφει τα *Πρώτα Ποιήματα* και καταστρέφει όσα ποιήματα είχε γράψει μέχρι τότε. Καθοριστική ήταν η επίδραση του Ανδρέα Εμπειρίκου στην ποίηση του, καθώς τον ενθάρρυνε να ασχοληθεί με την αυτόματη γραφή και τον βοήθησε στη θεμελίωση του ποιητικού προσωπικού του ύφους. Το 1935, δημοσιεύεται η πρώτη συλλογή ποιημάτων του στα *Νέα Γράμματα*, με το ψευδώνυμο Οδυσσέας Ελύτης. Η καθιέρωση του έρχεται το 1938 με τη δημοσίευση του άρθρου «Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης» στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*. Το 1939 εκδίδονται οι *Προσανατολισμοί*, που αποτελούν την πρώτη συγκεντρωτική έκδοση ποιημάτων του. Τα πρώτα ποιήματα του είναι ποιήματα αισιοδοξίας, ενώ αργότερα μεταστρέφεται, κι έτσι στη μεταπολεμική του ποίηση βλέπουμε την ώριμη φωνή της γενιάς του '30.¹³² Ο Ελύτης συμμετέχει στο Β' παγκόσμιο πόλεμο ως ανθυπολοχαγός και γράφει τον *Ήλιο τον πρώτο* και το

μου. Γιατί έζησα και μεγάλωσα στα νησιά» στο Χουλιάρας Γ. – Χαρμάνης Θ. (επιμ.), «Αφιέρωμα. Οδυσσέας Ελύτης», περ. *Χάρτης*, τ. 21 – 23, Ίκαρος, Αθήνα, Νοέμβριος 1986, σ. 28.

¹³⁰ Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Λογοτεχνία 1935 – 1971*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1977, σ. 32 – 42.

¹³¹ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία 1821 – 1992*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1996, σ. 218.

¹³² *Ο.π.*, σ. 235 και 255.

σχεδιάσμα για το έργο *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*.¹³³

Την περίοδο 1946 – 1948 ο Ελύτης ήταν συνεργάτης στην εφημερίδας *Καθημερινή*. Στη συνέχεια ζει στο Παρίσι για τέσσερα χρόνια και γνωρίζει μεγάλες προσωπικότητες της εποχής, όπως A. Breton, J. Miro, T.S. Eliot, P. Picasso, J.-P. Sartre κ.α.. Το 1950 αρχίζει να σχεδιάζει το *Άξιον Εστί*, το οποίο ολοκληρώνεται το 1959 και για το οποίο κερδίζει το πρώτο Κρατικό Βραβείο Ποίησης το 1961. Το 1979 του απονεμήθηκε το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας και το 1989 του απονεμήθηκε το γαλλικό παράσημο του Ανώτατου Ταξιάρχη της Λεγεώνας της Τιμής. Πέθανε στην Αθήνα το Μάρτιο του 1996.¹³⁴

Το *Άξιον Εστί*, ένα από τα πιο γνωστά έργα του Οδυσσέα Ελύτη και έχει μελοποιηθεί κατά ένα μέρος από το Μίκη Θεοδωράκη. Ο ποιητής άρχισε να το γράφει το Νοέμβριο του 1950 στο Παρίσι και το ολοκλήρωσε το 1959. Κυκλοφορεί το 1960 σε 800 αντίτυπα, με μια λιθογραφία του ζωγράφου Μόραλη και εξώφυλλο φιλοτεχνημένο από το ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη. Δημοσιεύεται σχεδόν μια δεκαπενταετία (1960) από τη δημοσίευση του τελευταίου έργου του Ελύτη το 1943 (*Ηλιος ο πρώτος*).¹³⁵ Είναι ένα έργο μνήμης του ποιητή και εξυπηρετεί σκοπούς ιστορικής αναγκαιότητας. Ο Ελύτης, σε συνέντευξη του το 1979, έχει δηλώσει ότι σχεδόν μια τετραετία ασχολήθηκε με τη σύνθεση του έργου.¹³⁶

Είναι το πρώτο από τα ποιήματα του ποιητή, που ο ίδιος το έγραψε με πρόθεση να πραγματοποιηθεί η μελοποίησή του.¹³⁷ Θεωρείται ένα έργο με προκλητική πρωτοτυπία, που στόχο του είχε να εντυπωσιάσει. Απέβλεπε στην κατάργηση της αμαρτίας, γιατί κατά τον Ελύτη η ικανοποίηση των πόθων δεν είναι στοιχείο που πρέπει να τιμωρείται και να καταδικάζεται από μια κοινωνία.¹³⁸ Χαρακτηρίστηκε το αποκορύφωμα της «οικοδομικής φορμαλιστικής επιδίωξης».

¹³³ Χουλιάρας Γ. – Χαρμάνης Θ. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 23.

¹³⁴ Τάσος Λιγνάδης, *Το Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη, εισαγωγή – σχολιασμός – ανάλυση*, Αθήνα, εκδ. Πορεία, 1999, σ. 32.

¹³⁵ *Ο.π.*, σ. 35 – 40.

¹³⁶ Αντλώ πληροφορίες από τη συνέντευξη του Ελύτη (1979), <http://www.ertarchives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6690&tsz=0&act=mMainView>. (Τελευταία πρόσβαση: 17 Φεβρουαρίου 2012).

¹³⁷ Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη*, Αθήνα, εκ. Ερμής, 1984, σ. 86 - 92.

¹³⁸ Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 465 – 466.

Περιγράφει εκθαμβωτικές εικόνες και έντονες μνήμες. «Είναι ένας πανηγυρισμός της Ελλάδας, νοουμένης ταυτόχρονα ως συμβολικής οντότητας και ως ιστορικής, συγκεκριμένης, αισθησιακής ενσάρκωσης, που ο ποιητής μας περιγράφει με άφθονες λεπτομέρειες, τη λάμψη της, τα αρώματα της, τις πέτρες της, τις εποχές της, τα δάση της».¹³⁹

Στο ποίημα του Ελύτη, ο ποιητής τονίζει την αφηρημένη έννοια του χρόνου.¹⁴⁰ Το έργο, ενώ διαρθρώνεται σε μια συντακτική δομή και είναι κυρίως αντι-υπερρεαλιστικό, έχει και επιρροές υπερρεαλισμού, όπως είναι το στοιχείο της ύπαρξης πολλών χρωμάτων στο ποίημα, η περιορισμένη στίξη και η ελεύθερη ασύνδετη ροή του νοήματος του σε ορισμένα σημεία. Υπάρχει μια ποιητική ελευθερία, αλλά και μια ποίηση που κυριαρχείται από μια μεσογειακή αίσθηση της τάξης και του μέτρου, σε αντίθεση με τον υπερρεαλισμό.¹⁴¹ Ο Ελύτης υποστηρίχθηκε από πολλούς θεωρητικούς της λογοτεχνίας ότι με το *Άξιον Εστί* απαρνείται τις υπερρεαλιστικές του καταβολές.¹⁴²

Το *Άξιον Εστί* είναι μια μακροσκελής σύνθεση, ασυνήθιστη για τα ελληνικά ποιητικά δεδομένα του 20^{ου} αιώνα, με έκταση ογδόντα οκτώ σελίδων, χωρισμένο σε μικρές ενότητες. Η κάθε ενότητα είναι δομημένη με αυστηρά συμμετρικό σχέδιο και υπακούει σε ένα αριθμητικό σύστημα που υπακούει στους αριθμούς τρία και επτά. Εισάγει έναν νέο τύπου κλασικισμό, κατά τον οποίο η ποιητική γλώσσα επιβάλλεται πάνω σε δυνάμεις βίας και καταστροφής.¹⁴³ Εναλλάσσονται οι ύμνοι σε ελεύθερο στίχο με τις απαγγελίες σε πρόζα και με τα χορωδιακά σε κλασικό μέτρο.¹⁴⁴ Στο ποίημα του Ελύτη κυριαρχεί το σχήμα κατά το οποίο το ατομικό εκφράζει το γενικό και επίσης επικρατούν οι επαναλήψεις στιχουργικών στοιχείων, που διατηρούν την αρμονία και το ρυθμό του ποιήματος.¹⁴⁵

Το έργο διαιρείται σε τρία μέρη: «Η Γένεσις», «Τα Πάθη» και «Δοξαστικόν», κάνοντας με τον τρόπο αυτό φανερές τις αναφορές του ποιητή στη θρησκευτική

¹³⁹ Ζεράρ Πιερρά, *ό.π.*, σ. 144.

¹⁴⁰ Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, εκδ Ερμής, 2000, α' εκδ.: 1977, σ. 144 - 146.

¹⁴¹ Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Λογοτεχνία 1935 – 1971*, *ό.π.*, 66 – 72.

¹⁴² Roderick Beaton, *ό.π.*, σ. 268.

¹⁴³ *Ο.π.*, σ. 269.

¹⁴⁴ Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Λογοτεχνία 1935 – 1971*, *ό.π.* 122 – 123.

¹⁴⁵ Τάσος Λιγνάδης, *ό.π.*, σ. 53 – 57.

παράδοση. Οι τρεις ενότητες του ποιήματος είναι αυτοτελείς, αλλά ενώνονται πάνω σε μια συνεκτική φράση «Αυτός ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας».¹⁴⁶ Αναφέρεται στην προσωπική ιστορία του ποιητή και στα πολεμικά «πάθη» και τις δυσκολίες που έχει βιώσει το ελληνικό έθνος. Στο ποίημα διαπλέκεται το ατομικό και το γενικό. Πρόσωπα του έργου είναι ο ποιητής και ο λαός. Η εξομολόγηση της προσωπικής εμπειρίας του ποιητή εκφράζει το γενικό, τις δυστυχείς βιωματικές εμπειρίες ολόκληρου του ελληνικού έθνους. Η μοίρα του ποιητή ταυτίζεται με τη μοίρα του έθνους σε έναν αφηρημένο χρόνο.¹⁴⁷

Η πρώτη ενότητα, με τίτλο «Γένεση» είναι υπαινιγμός στη βιβλική γένεση και συμβολίζει τη γέννηση της προσωπικής συνείδησης και τη δημιουργία του κόσμου, ενός κόσμου που αποτελείται από συλλαβές και λέξεις.¹⁴⁸ Το έργο έχει χαρακτηριστεί η «Βίβλος του ελληνικού έθνους» και σ' αυτό ο ποιητής καλεί την Ελλάδα, όπως στις χριστιανικές λειτουργίες ο Θεός καλεί το ποίμνιο του.¹⁴⁹ Είναι αφιερωμένο στη συγκρότηση της ελληνικότητας, που ως βασικό στοιχείο της μέσα στο ποίημα προβάλλει η αντιστασιακή συμπεριφορά. Μέσα από την εξομολόγηση των παθών του ποιητή, εκφράζεται η εθνική περιπέτεια ενός ολόκληρου έθνους, η ανεξίτηλα χαραγμένη στην ελληνική μνήμη εμπειρία του Β' παγκοσμίου πολέμου, αλλά και άλλων πολεμικών συγκρούσεων που βασάνισαν τον ελληνικό λαό.¹⁵⁰

Στο πρώτο μέρος του έργου περιγράφεται η γέννηση του Εγώ, του ποιητικού υποκειμένου και του κόσμου. Το ποιητικό υποκείμενο που μόλις γεννήθηκε πρέπει να ζήσει. Αποστολή του ανθρώπου είναι να σώσει τον κόσμο και τον άνθρωπο, παραλληλισμός με τον θρησκευτικό Μεσσία. Στην ενότητα των Παθών, εκφράζονται οι εμπειρίες που βιώνει το υποκείμενο, για να ξαναγεννηθεί. Αντλεί δύναμη από την όμορφη ελληνική φύση και την ελληνική μνήμη ενός ένδοξου παρελθόντος. Μέσα από τον πόνο, την θλίψη, τις στερήσεις και γενικότερα όλες τις επίπονες εμπειρίες, το υποκείμενο τελικά αποκτά την «συνειδητή γνώση». Ο τίτλος του έργου *Άξιον Εστί* δηλώνει ότι αξίζει ο πόνος, η θλίψη και οι δυσκολίες, γιατί το υποκείμενο μέσα από αυτές ξαναγεννιέται και αποκτά μια νέα ζωή. Είναι ένα ελπιδοφόρο μήνυμα που φαίνεται και από την τελευταία ενότητα του έργου στην οποία δοξολογεί τον κόσμο

¹⁴⁶ Ο.π., σ. 64 – 67.

¹⁴⁷ Ο.π., σ. 70-71.

¹⁴⁸ Roderick Beaton, *ό.π.*, σ. 444.

¹⁴⁹ Τάσος Λιγνάδης, *ό.π.*, σ. 88 – 89.

¹⁵⁰ Ο.π., σ. 94.

αυτό, ο οποίος παρά τις δυσκολίες του, γίνεται τελικά αποδεκτός.¹⁵¹ Στο τρίτο μέρος, ο ποιητής δοξάζει την Ελλάδα, την ποίηση, την αιωνιότητα και την αξία της βιωματικής εμπειρίας.¹⁵²

Κεντρικό νόημα του *Άξιον Εστί* δεν είναι η θυματοποίηση, αλλά η απόρριψη της έννοιας του «θύματος» και επιπλέον η απόρριψη και η αντιστροφή της έννοιας της θυσίας. Ο Ελύτης σ' αυτό το ποίημα δεν πραγματεύεται ένα ζήτημα θρησκευτικό, αλλά εκφράζει το μεγαλείο της εσωτερικής ύπαρξης του ανθρώπου.¹⁵³ Ο Ελύτης επιστρατεύει την ορθόδοξη παράδοση, την εκκλησιαστική γλώσσα και γενικότερα τους εκφραστικούς τρόπους της χριστιανικής θρησκείας, για να πετύχει ένα στόχο που δεν είναι θρησκευτικός. Όπως αναφέρει ο ίδιος, πριν γράψει το *Άξιον Εστί*, διαβάσει εκκλησιαστικά κείμενα, τη Βίβλο, τις ψαλμωδίες του Ρωμανού κ.α. και αντλεί στιχουργικά στοιχεία από την ορθόδοξη παράδοση. Στόχος του είναι να αντλήσει στοιχεία θρησκευτικά, εμβαθύνοντας στην παράδοση, γεγονός που θα οδηγήσει το έθνος στη μελλοντική απολύτρωση. Χρησιμοποιεί παραδοσιακές πηγές, όπως την ορθόδοξη και τη βυζαντινή παράδοση, τις δυνάμεις της φύσης – το ελληνικό τοπίο, τη δημοτική παράδοση. Το *Άξιον Εστί* αντλεί στοιχεία από τη χριστιανική υμνογραφία και τα δημοτικά τραγούδια που εξυμνούν τον αγώνα του 1821.¹⁵⁴

Η σύνθεση του *Άξιον Εστί* διήρκησε περίπου δεκατέσσερα χρόνια και ήταν η αναμέτρηση του ποιητή με τον πόλεμο και τον θάνατο στο αλβανικό μέτωπο το 1940.¹⁵⁵ Ο Ελύτης στο *Άξιον Εστί* αντιμετωπίζει την εθνική εμπειρία του πολέμου, της ήττας και της κατοχής σα να πρόκειται για τα Πάθη του Χριστού. Το αντίστοιχο της χριστιανικής Ανάστασης στο ποίημα είναι ο θρίαμβος της ποιητικής γλώσσας. Ο ποιητής δημιουργεί ποιητικά έναν καλύτερο κόσμο και δίνει στα τμήματα του ποιήματος του θριαμβευτικούς τίτλους.¹⁵⁶ Ήθελε να δημιουργήσει μια σύνθεση που θα είχε τις αναλογίες μιας χριστιανικής λειτουργίας, αλλά θεματολογικά θα εξέφραζε το δράμα της Ελλάδας, το αγωνιστικό παρελθόν της και τους συνεχείς πολέμους που

¹⁵¹ Ο.π., σ. 136 – 152 και Ξ. Α. Κοκόλης, *Για το Άξιον Εστί του Ελύτη*, Θεσ/νίκη 1984, σ. 50 – 58.

¹⁵² Τάσος Λιγνάδης, *ό.π.*, σ. 110 – 112.

¹⁵³ Ο.π., σ. 59 – 71.

¹⁵⁴ Roderick Beaton, *ό.π.*, σ. 270 – 271.

¹⁵⁵ Ο.π., σ. 268.

¹⁵⁶ Ο.π., σ. 268 – 269.

βίωσε η χώρα.¹⁵⁷ Ο Ελύτης υποστηρίζει ότι στο *Άξιον Εστί* μετουσιώνεται η προσωπική του εμπειρία από το αλβανικό μέτωπο το 1940, εκφράζοντας παράλληλα το γενικότερο αγωνιστικό παρελθόν της Ελλάδας. Δεν βρίσκεται η ουσία στη μια συγκεκριμένη μάχη που περιγράφει, αλλά η συγκεκριμένη μάχη ταυτίζεται με όλες τις ελληνικές μάχες και με τον ελληνικό λαό.¹⁵⁸

Το *Άξιον Εστί* εκφράζει ένα εθνικό και προσωπικό τραύμα που άφησε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και όλο το αιματηρό και πολεμικό α΄ μισό του 20ου αιώνα στον ελληνικό λαό. Εκφράζει όμως μια αισιόδοξη στάση, υμνώντας την ομορφιά του ελληνικού τοπίου και αφήνοντας στον αναγνώστη μια αίσθηση απόρριψης της θυματοποίησης και απολύτρωσης από το πολεμικό παρελθόν. Αντιπροσώπευε ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού είχε βιώσει τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, αλλά και γενικότερα όλο το πολεμικό κλίμα του α΄ μισού του 20ου αιώνα. Το ποίημα τείνει να θεωρείται άτυπα ελληνικός εθνικός ύμνος. Τα νοήματα του ποιήματος και η επτάχρονη δικτατορία που ακολούθησε είχαν ως αποτέλεσμα το έργο να αποκτήσει συμβολική βαρύτητα και να ταυτιστεί με τους αγώνες των Ελλήνων για ελευθερία και τη συλλογική τους μνήμη.¹⁵⁹

Γ2. Το *Άξιον Εστί* του Θεοδωράκη

*«Με την ολοκλήρωση της σύνθεσης και της εκτέλεσης
του Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη αισθάνομαι
ότι έφθασα σ' ένα τέρμα, που συγχρόνως είναι (πρέπει να είναι) και μια αρχή».*¹⁶⁰

Η ιστορία της μελοποίησης του *Άξιον Εστί* ξεκίνησε στο καφέ του Λουμίδα στην Σταδίου, όπου συναντήθηκε ο ποιητής του *Άξιον Εστί* με το μελλοντικό συνθέτη του, Θεοδωράκη, το 1960. Ο Ελύτης προτείνει στον συνθέτη να μελοποιήσει την εκτενή ποιητική σύνθεση που μόλις ολοκλήρωσε και αναμένεται να κυκλοφορήσει σύντομα, λέγοντας του ότι θα τον εμπνεύσει να συνθέσει μια λειτουργία, ένα

¹⁵⁷ Αντλώ πληροφορίες από τη συνέντευξη του Ελύτη (1979), <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6690&tsz=0&act=mMainView> (Τελευταία πρόσβαση: 17 Φεβρουαρίου 2012).

¹⁵⁸ Ο.π.

¹⁵⁹ Τάσος Λιγνάδης, *ό.π.*, σ. 45.

¹⁶⁰ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του αρχάγγελου*, *ό.π.*, σ. 183.

ορατόριο. Λόγω της επικείμενης αναχώρησης του συνθέτη για το Παρίσι, συμφωνούν να του στείλει ο Ελύτης την έκδοση του *Άξιον Εστί* στο Παρίσι.

Ο Θεοδωράκης εντυπωσιάζεται από το ποιητικό κείμενο που λαμβάνει στο Παρίσι και ξεκινά αμέσως την άνοιξη του 1960 τη σύνθεση του έργου. Τα δυο πρώτα μέρη του έργου τα συνθέτει την ίδια μέρα και μέσα σε μια εβδομάδα είχε συνθέσει όλο το έργο, εκτός από το τελευταίο τμήμα του, το Δοξαστικόν, το οποίο ολοκληρώνει μέσα σε λίγους μήνες.¹⁶¹ Αυτό που τον προβλημάτιζε και γι' αυτό καθυστέρουσε την παράδοση του έργου ήταν, αν θα κάνει ένα έργο για συναυλίες και ορχήστρες ή ένα λαϊκό έργο. Θεωρούσε ότι έπρεπε να χρησιμοποιήσει συμφωνική ορχήστρα, χορωδία και λόγιο τραγουδιστή, αλλά προβληματιζόταν πως θα μπορέσει να τα συνδυάσει όλα αυτά και να βρει μια ισορροπία μεταξύ τους, ώστε να γίνουν αποδεκτά και από τον κόσμο. Αντιλαμβανόταν την άγνοια της πλειοψηφίας του κόσμου για το συμφωνικό ήχο και το χορωδιακό και την αγάπη του για τα λαϊκά όργανα και προσπαθούσε να πετύχει μια ενορχήστρωση που να παραπέμπει σε Ελλάδα και να έχει έντονα ελληνικά στοιχεία. Δεν ήθελε να τρομάξει τον κόσμο που είχε ήδη κερδίσει με τη στροφή του προς το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, γι' αυτό και καθυστέρουσε την παράδοση της σύνθεσης.¹⁶²

Ο Θεοδωράκης αποφασίζει τη συνύπαρξη της συμφωνικής ορχήστρας και χορωδίας με τα λαϊκά όργανα, αλλά καθυστερεί την κυκλοφορία του έργου, γιατί τον προβληματίζει η συνύπαρξη της έντεχνης φωνής του βαρύτονου πλάι στο λαϊκό τραγουδιστή. Ψάχνει να βρει έναν τρόπο να προσαρμόσει ένα ορατόριο στα δεδομένα του συγκεκριμένου ποιητικού κειμένου. Ονόμασε αυτή τη νέα για τα ελληνικά δεδομένα μορφή μουσικής «μετασυμφωνική μουσική» για να τη διαχωρίσει από την ευρωπαϊκή παράδοση. Στο *Άξιον Εστί* χρησιμοποιεί δυο παραδοσιακές φόρμες: τη Θεία Λειτουργία, κατά τα πρότυπα των χριστιανικών λειτουργιών και τα Πάθη του Μπάχ.¹⁶³ Οι εναλλαγές του έργου από ελεύθερο στίχο σε απαγγελίες με πρόζα και άλλα με κλασικό μέτρο προτρέπουν τον συνθέτη να δημιουργήσει ένα δυναμικό ορατόριο, με μια ποικιλία μουσικών μορφών, που θα υπηρετεί μια συγκεκριμένη επωδό.¹⁶⁴

¹⁶¹ Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 42.

¹⁶² Γ. Π. Μαλούχος, *ό.π.*, σ. 543 – 544.

¹⁶³ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 114 – 115.

¹⁶⁴ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 146.

Παρά την ολοκλήρωση του έργου το 1961, ο Θεοδωράκης υποστηρίζει ότι σκόπιμα καθυστερεί την παράδοση του, γιατί θεωρεί ότι το κοινό δεν είναι ώριμο να δεχθεί αυτή τη σύνθεση. Τελικά το έργο ηχογραφείται σε δίσκο από την Columbia το καλοκαίρι του 1964, διαρκεί μια ώρα και δέκα λεπτά, αποτελεί το 1/5 της συνολικής έκτασης του ποιητικού κειμένου και χρειάστηκε ένα σημαντικό αριθμό συντελεστών για να πραγματοποιηθεί.¹⁶⁵ Αρχικά προοριζόταν να συμπεριληφθεί στο Φεστιβάλ Αθηνών, όπως και οι *Ορνίθες* του Χατζιδάκι, αλλά το *Άξιον Εστί* απορρίφθηκε λόγω της συμμετοχής του Μπιθικώτση σ' αυτό. Όρισαν να αποκλειστεί ο Μπιθικώτσης, καθώς ένας λαϊκός τραγουδιστής θα ήταν ιεροσυλία να ερμηνεύσει στο ρωμαϊκό θέατρο, γεγονός που δεν έγινε αποδεκτό από το Θεοδωράκη και έτσι δεν πραγματοποιήθηκε η παρουσίαση του έργου στο Ηρώδειο.¹⁶⁶ Στις 19 Οκτωβρίου το έργο παρουσιάστηκε στο κλειστό θέατρο της Αθήνας, στο θέατρο Κοτοπούλη «Ρεξ». Το έργο, όπως θα αναφέρουμε διεξοδικότερα παρακάτω, γνώρισε αυστηρές κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής, αλλά αγαπήθηκε πολύ από τον κόσμο. Οι πωλήσεις του ήταν σημαντικές και τα πέντε λαϊκά τραγούδια που περιελάμβανε το ορατόριο αγαπήθηκαν περισσότερο από το ελληνικό κοινό.¹⁶⁷

Η εκτέλεση του έργου μοιράζεται σε τρεις βασικούς ερμηνευτές: έναν ψάλτη – τον βυζαντινό ψαλμωδό, έναν αφηγητή και τον λαϊκό τραγουδιστή. Και οι τρεις θα συνοδεύονται από μικτή χορωδία, δυο ορχήστρες, μια συμφωνική και μια λαϊκή, η οποία θα περιλαμβάνει όργανα, όπως μπουζούκια, μπαγλαμάδες, κιθάρες, σαντούρι και φλάουτα. Συνδυάζεται το εκκλησιαστικό στοιχείο που επικρατεί και στο ποιητικό κείμενο με το ρεμπέτικο, τους ρυθμούς του δημοτικού τραγουδιού και στοιχεία της ευρωπαϊκής παράδοσης. Αυτή η ποικιλομορφία στη μουσική σύνθεση του ποιήματος έρχεται σε αρμονία με την ποιητική του πολυμορφία και τις ποικίλλες παραδοσιακές καταβολές του.¹⁶⁸ Ο Θεοδωράκης διατήρησε το χωρισμό της ποιητικής σύνθεσης: «Γένεσις», «Πάθη», «Το Δοξαστικόν» χρησιμοποιώντας για το ανέβασμα του δυο ορχήστρες, όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω. Η λαϊκή φωνή των πέντε

¹⁶⁵ Δημήτρης Παρασκευόπουλος, «Η πρώτη παρουσίαση πραγματοποιήθηκε στις 19 Οκτωβρίου 1964 στο θέατρο Κοτοπούλη 'Ρεξ'», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993, σ. 7 – 8. (Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο *Αφιέρωμα*. «Το *Άξιον Εστί*. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη»).

¹⁶⁶ *Ο.π.*, σ. 9.

¹⁶⁷ Φώντας Λάδης, *ό.π.*, σ. 172 – 173.

¹⁶⁸ Ζεράρ Πιερά, *ό.π.*, σ. 145 – 147.

λαϊκών τραγουδιών του ορατορίου ήταν ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ο ψάλτης ήταν ο Θόδωρος Δημητρίεφ και ο ευαγγελιστής, ο οποίος θα διάβαζε τα τμήματα του έργου που ήταν πιο κοντά στο δημοτικό τραγούδι ήταν ο ηθοποιός, Μάνος Κατράκης. Οι χορωδίες του έργου ήταν η Μεικτή Ορχήστρα Αθηνών και η Χορωδία της Θάλειας Βυζαντίου (Στ' Γυμνασίου Θηλέων Αθηνών).¹⁶⁹

Το *Άξιον Εστί* είναι διαφορετικό από τη μέχρι τότε φόρμα των **κύκλων**, ένα άλλο μουσικό είδος που εισήγαγε και χρησιμοποιούσε ο Θεοδωράκης για τη μελοποίηση των ποιημάτων του.¹⁷⁰ Η δομή του έργου περιλαμβάνει τρία στοιχεία: την αφήγηση, για την οποία ο ποιητής είχε χρησιμοποιήσει πεζό λόγο, τον ύμνο για τον οποίο είχε χρησιμοποιήσει ελεύθερο στίχο και το χορικό, το οποίο ο ποιητής είχε συνθέσει σε έμμετρο κλασικό στίχο. Σ' αυτά τα στοιχεία ο Θεοδωράκης αντιστοίχισε τον αφηγητή, τον ψάλτη και τον λαϊκό τραγουδιστή.

Στόχος του συνθέτη ήταν να αναδείξει την νεοελληνικότητα του έργου και να αποδείξει την πετυχημένη και αρμονική σύζευξη ποίησης και μουσικής, το οποίο ήταν ένα εγχείρημα που δέχθηκε κριτική και αμφισβητήθηκε.¹⁷¹ Ήθελε να διαφοροποιήσει το λαϊκό αυτό ορατόριο από τα δυτικά πρότυπα και να τονίσει την

¹⁶⁹ Γ. Π. Μαλούχος, *ό.π.*, σ. 543 και Μίκης Θεοδωράκης, *Περί τέχνης*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1976, σ. 72 - 73.

¹⁷⁰ Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 42 Για περισσότερα για τους κύκλους τραγουδιών βλ. σχετικά στην ανωτέρω μελέτη (σ. 42) «Οι Κύκλοι τραγουδιών του Μ. Θεοδωράκη αποτελούν ομάδες τραγουδιών βασιμμένες στην ποίηση που διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες:

Κύκλος Α: Περιλαμβάνει συνέχειες τραγουδιών και αυτοτελείς λαϊκές συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από χαλαρούς δεσμούς σε επίπεδο ύφους. Οι στιχουργοί ποικίλλουν και η ενότητα βασίζεται μόνο στο κοινό θέμα που χαρακτηρίζει τον κύκλο.

Κύκλος Β: Χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ενότητα στη μουσική, στη θεματολογία και στον κοινό δημιουργό των στίχων. Τα τραγούδια, αν και κινούνται πλάι στα λαϊκά πρότυπα, ωστόσο διαφοροποιούνται απ' αυτά λόγω των βαθύτερων μουσικών επεξεργασιών.

Κύκλος Γ: Κι εδώ οι στίχοι ανήκουν στον ίδιο ποιητή, είναι πιο ελεύθεροι, ενώ παράλληλα επιτυγχάνεται η αυστηρή ενότητα μεταξύ κειμένου – μουσικής. Η μουσική αποφεύγει τις λαϊκές φόρμες, ενώ ενορχηστρωτικά αξιοποιούνται παραδοσιακά ή λαϊκά μουσικά όργανα, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ιδιαίτερο μουσικό τοπίο.

Για τον Μ. Θεοδωράκη, οι Κύκλοι έχουν παιδαγωγική αξία, αφού προετοίμασαν το απλό κοινό να καταλάβει και να αποδεχθεί πιο σύνθετες μουσικές φόρμες, όπως αυτές του Λαϊκού Ορατορίου, της Λαϊκής Τραγωδίας και του τραγουδιού - ποταμός. Παράλληλα, οι κύκλοι τραγουδιών του Θεοδωράκη αντικατοπτρίζουν την προσπάθεια του συνθέτη για ενότητα και συνοχή στο έργο του».

¹⁷¹ *Ο.π.*, σ. 43 και Δημήτρης Παρασκευόπουλος, *ό.π.*, σ. 12 και 13.

ελληνικότητα του. Για να το πετύχει αυτό «χρησιμοποίησε στην εναρμόνιση των μελωδιών του βαθμίδες που δεν συνηθίζονταν στη λαϊκή μουσική (π.χ. II και III βαθμίδα), παρήλαξε τους κλασικούς λαϊκούς ρυθμούς και εισήγαγε εναλλακτικούς τρόπους χρήσης φωνών των οργάνων».¹⁷² Στο πλαίσιο αυτό χρησιμοποίησε βιολιά στο φινάλε του έργου, αλλά τα χειρίστηκε με τεχνοτροπία κρητικής λύρας, με αποτέλεσμα να μην παραπέμπουν στα δυτικά πρότυπα. Το είδος αυτός μουσικής ο Θεοδωράκης, το ονόμασε «μετασυμφωνική μουσική». Ένας είδος, δηλαδή, που δεν παρέπεμπε στα ευρωπαϊκά πρότυπα που δεν ήταν οικεία στο ελληνικό κοινό, αλλά αντίθετα αναδείκνυε μια ελληνικότητα του έργου.¹⁷³

Ο συνθέτης προσπαθούσε στο *Άξιον Εστί* να ενώσει «σύγχρονες τεχνικές ατονικότητας – πολυτονικότητας – πολυρρυθμίας με το χορωδιακό τραγούδι».¹⁷⁴ Πρωτεύων ρόλο στο έργο του Θεοδωράκη έχει η φωνή, είτε του αφηγητή, είτε της χορωδίας, είτε του λαϊκού τραγουδιστή, είτε της ορχήστρας. Ο ψάλτης και η χορωδία συνιστούν προτεραιότητα του ποιητικού λόγου σε σχέση με τη μουσική και αυτό το στοιχείο είναι που χαρακτηρίζει τη «μετασυμφωνική μουσική» σύμφωνα με τον Θεοδωράκη.¹⁷⁵ Στο Α' μέρος του έργου δημιουργείται μια ηχητική αίσθηση χάους. Το Β' μέρος περιλαμβάνει πέντε χορικά και τέσσερις ύμνους. Η χορωδία έχει σημαντική θέση στο έργο του Θεοδωράκη, καθώς συμμετέχει παντού. Οι ύμνοι από τον ψάλτη και την ορχήστρα «έχουν το χαρακτήρα του ρετσιτατίβο με αντιστικτικούς διαλόγους, ενώ τα χορικά εκφράζουν το λαϊκό στοιχείο ερμηνευμένα από λαϊκό τραγουδιστή και λαϊκή ορχήστρα».¹⁷⁶

Στο Δοξαστικό η χορωδία θυμίζει τον Επιτάφιο θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής. Ο τρόπος που έχει μελοποιήσει ο Θεοδωράκης το *Άξιον Εστί* βασίζεται τόσο στη δομή του ποιήματος, εφόσον διατηρεί το δομικό του χαρακτήρα, όσο και στην ατμόσφαιρα που αποπνέουν τα νοήματα του ποιήματος. Πρόκειται για ένα ορατόριο που βασίζεται σε «έναν ρευστό δυισμό των στοιχείων 'υψηλό – ατομικό' – 'λαϊκό – διαλογικό μεταξύ ατόμου και λαού' και δυισμούς τεχνοτροπίας με ατονικά

¹⁷² Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 43.

¹⁷³ *Ο.π.*, σ. 43 – 44.

¹⁷⁴ Δημήτρης Παρασκευόπουλος, *ό.π.*, σ. 8.

¹⁷⁵ Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 44.

¹⁷⁶ Δημήτρης Παρασκευόπουλος, *ό.π.*, σ. 8 -9.

και δημοτικά – λαϊκά στοιχεία».¹⁷⁷ Ο Ελύτης υποστηρίζει ότι μια συγκεκριμένη παράταξη καταδικάζει τη συνεργασία Ελύτη και Θεοδωράκη στο *Άξιον Εστί*, καθώς εκτιμά το ποιητικό έργο, αλλά διαφωνεί με τη σύζευξη του με τη μελωδία. Παρ' όλα αυτά, ο ίδιος ο Ελύτης θεωρεί ότι το ποίημά του ήταν ένα παιδί που μέσα από τη μουσική του Θεοδωράκη ανδρώθηκε. Έχει απόλυτη πίστη στην επιτυχία του *Άξιον Εστί* και θεωρεί ότι ο κόσμος θα το αγαπήσει και θα τον εκφράσει.¹⁷⁸

Ο Θεοδωράκης θέλει να αποδείξει ότι δεν ισχύει η αντίληψη που μας έχει κληροδοτήσει η Δύση ότι οι τέχνες είναι αυτόνομα στοιχεία και δεν επιτρέπεται η ένωση τους.¹⁷⁹ Η πολυμορφία του ποιήματος, οι αλλαγές στο ύφος του, η εναλλαγή ρηματικών χρόνων, ο ενεστώτας που χρησιμοποιείται με παρελθοντική σημασία και γενικότερα όλη αυτή η πολυδιάστατη μορφή του ποιήματος, είναι φορείς μουσικότητας και δίνουν στο κείμενο μια αρμονική ένωση με τη μουσική.¹⁸⁰ Το πείραμα να συνεργαστεί η ποίηση με τη μουσική ήταν ένα εγχείρημα που απασχόλησε την εποχή. Ο Ελύτης θεωρούσε ότι το *Άξιον Εστί* είναι ένα ποιητικό κείμενο που παρουσιάζει δυσκολία να μεταφερθεί από το λεκτικό στο μουσικό επίπεδο, καθώς είναι μια «πρισματική» σύνθεση, με πολλές επιφάνειες, αλλά είχε απόλυτη εμπιστοσύνη ότι ο Θεοδωράκης μπορούσε να τα καταφέρει. Διαφωνεί με τη δυτική άποψη ότι οι τέχνες πρέπει να λειτουργούν αυτόνομα και να μην συνυπάρχουν και θεωρεί ότι, αν και οι αισθητικές επιδιώξεις του συνθέτη και του ποιητή που αποτυπώνονται στο έργο διαφέρουν, μπορούν να συνυπάρξουν αρμονικά και να παράγουν ένα μοναδικό αποτέλεσμα.¹⁸¹

Γ3. Οι κριτικές στο *Άξιον Εστί*

Σ' αυτό το τμήμα της εργασίας είναι σημαντικό να εντάξουμε το *Άξιον Εστί* στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής, για να κατανοήσουμε τις κριτικές τις οποίες

¹⁷⁷ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Μνημειώδες έργο. Μιλώντας σήμερα για το *Άξιον Εστί*, περίπου τριάντα πέντε χρόνια από τότε που δημοσιεύτηκε», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993, (Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο *Αφιέρωμα*. «Το *Άξιον Εστί*. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη»), σ. 5.

¹⁷⁸ Ο.π., σ. 5 – 6.

¹⁷⁹ Ο.π., σ. 5.

¹⁸⁰ Ο.π., σ. 7.

¹⁸¹ Ο.π., σ. 6.

δέχθηκε, είτε θετικές είτε αρνητικές. Δεν θα αναφερθούμε διεξοδικά στην ιστορικότητα των φαινομένων της περιόδου, καθώς ένα τέτοιο εγχείρημα θα παρέκκλινε του θέματος της εργασίας, αλλά πρέπει να κατανοήσουμε την πολιτική τάξη πραγμάτων, για να κατανοήσουμε καλύτερα το *Άξιον Εστί*, τις κριτικές που δέχθηκε, αλλά και το ρόλο του στην Ελλάδα της δικτατορίας.

Το ποίημα *Άξιον Εστί* γράφεται από τον Ελύτη μέσα στη δεκαετία του 1950 και μελοποιείται από το Θεοδωράκη σχεδόν μια δεκαετία αργότερα. Σ' αυτήν την περίοδο, τη χρονιά που παρουσιάζεται το *Άξιον Εστί*, το 1964 είναι μια χρονιά, κατά την οποία έχουν αρχίσει να παραμερίζονται οι διχασμοί της μετεμφυλιακής περιόδου και αρχίζει σταδιακά η Ελλάδα να βλέπει μια ελπίδα να ξεπεράσει το κλίμα των πολιτικών αναταραχών που είχε βιώσει τα προηγούμενα χρόνια. Ωστόσο, σε επίπεδο πολιτικής παραμένει η χαοτική διάσταση μεταξύ των πολιτικών κομμάτων που αρνούνται να βρουν γέφυρες επικοινωνίας. Έχουμε μια αριστερά βυθισμένη στον κομπορισμό της, τη νέα πολιτική διοίκηση του πρωθυπουργού Γ. Παπανδρέου και γενικότερα μια πολιτική στάση που δεν αναζητά κοινούς κώδικες, για να επιβιώσει από την κρίση του εμφυλίου.¹⁸² Στην μετεμφυλιακή Ελλάδα σε επίπεδο κοινωνικό, ταξικό και πολιτικό υπάρχουν δυο κόσμοι, το ίδιο ισχύει και σε μουσικό επίπεδο. Ο λαός ακούει μπουζούκι και λαϊκή μουσική, ο αστικός κόσμος ακούει κυρίως μουσική προερχόμενη από τη Δύση. Ωστόσο, στα τέλη της δεκαετίας του 1950 υπάρχει μια στροφή των αστών και των ανθρώπων ανωτέρων κοινωνικών τάξεων προς τα μπουζούκια.

Το *Άξιον Εστί* ήρθε αντιμέτωπο με προκαταλήψεις της εποχής. Όπως ήδη αναφέραμε παραπάνω, ένα σημαντικό ζήτημα που απασχόλησε την ελληνική πραγματικότητα αναφορικά με το *Άξιον Εστί* είναι οι προκαταλήψεις της ποιητικής καθαρότητας και της αυτοτελειακής ύπαρξης των τεχνών. Αμφισβητήθηκε από μια μερίδα ανθρώπων η απόδοση της ουσίας της ποίησης σε άλλα είδη τέχνης, όπως και η μουσική, και ειδικότερα, όταν αυτή έχει λαϊκά στοιχεία. Ο Θεοδωράκης εκείνη την εποχή βρισκόταν στη μαύρη λίστα και τα τραγούδια του ήταν απαγορευμένα να μεταδίδονται από τα κρατικά δίκτυα ραδιοφωνίας.¹⁸³

¹⁸² Ό.π., σ. 12 – 13 και David Close, *Ελλάδα 1945 – 2004*, Αθήνα: εκδ. Θύραθεν, 2007, σ. 86 – 89.

¹⁸³ Ό.π., σ. 12.

Το *Άξιον Εστί* δεν δέχθηκε καμία κριτική μετά την ηχογράφηση και την κυκλοφορία του δίσκου.¹⁸⁴ Δέχθηκε κριτικές μόνο όταν παρουσιάστηκε ζωντανά στο θέατρο Κοτοπούλη, «Ρεξ», στις 19 Οκτωβρίου 1964. Πριν να αναφέρουμε διεξοδικά τις κριτικές που δέχθηκε το *Άξιον Εστί* και δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής, θα αναφέρουμε τη δήλωση του Μ. Θεοδωράκη πριν την παρουσίαση του *Άξιον Εστί*:

«Είχα πια σιγουρευτεί πως ο δρόμος της Δυτικής Τέχνης, που μάθαμε στα ωδεία, ήταν κλειστός, δίχως διέξοδο. Είχα πάει στην Ευρώπη για ν' ανακαλύψω καινούργιους ορίζοντες και βρέθηκα κλεισμένος σε φανταστικές αποθήκες από μπετόν, γεμάτες μουσική από νάυλον. Στο διάολο, είπα, και τα εγκεφαλικά κοντραπούντα και οι πολύπλοκες αρμονικές ρυθμίσεις και ενορχηστρωτικές σχέσεις. Ας βγει η ψυχή της μουσικής μας ακέραιη, ντυμένη με πάχνος και δροσοσταλίδες, χορεύοντας με το ρωμείο νταούλι. Ας αφήσωμε τις επιδείξεις για τους λαούς που έχασαν τη ψυχή τους, κι ας τραγουδήσωμε απλά τους καϋμούς και τις ελπίδες της ρωμιοσύνης».¹⁸⁵

Η πρώτη κριτική που θα αναφέρουμε είναι η κριτική του Φοίβου Ανωγειανάκη στην *Επιθεώρηση Τέχνης* τον Οκτώβριο του 1964, ο οποίος αναγνωρίζει το έργο του Θεοδωράκη ως έργο που συνιστά σταθμό στη ζωή του, θεωρεί ότι η ηχητική πλαισίωση του ποιητικού κειμένου με στοιχεία βυζαντινά, λαϊκά και δημοτικά καλύπτει την ανολοκλήρωτη μουσικά εκδοχή του ποιήματος, αλλά προβληματίζεται με τον όρο «έντεχνη λαϊκή μουσική» που εισάγει ο Θεοδωράκης. Αναφέρει συγκεκριμένα:

«Οι δυσκολίες όμως δε σταματούν εδώ. Αυτή καθεαυτή η έκφραση: έντεχνη λαϊκή μουσική, παρουσιάζει μια αντινομία στους δυο επιθετικούς χαρακτηρισμούς της. Εντεχνη και λαϊκή είναι δύο έννοιες αντίθετες· η μία αποκλείει την άλλη. Η έντεχνη μουσική προϋποθέτει πάντα τη συγκεκριμένη μουσική μόρφωση. Αυτήν που δίνει η παιδεία, ως ειδικές γνώσεις, στις διάφορες σχολές (ωδεία, μουσικές ακαδημίες κ.λπ.).

¹⁸⁴ Γ. Π. Μαλούχος, *ό.π.*, σ. 548.

¹⁸⁵ Φώντας Λάδης, *ό.π.*, σ. 174.

Υποχρεωμένος ο συνθέτης να περιορίσει το έργο του στα επιτρεπτά όρια διάρκειας μιας συναυλίας, κράτησε για να μελοποιήσει το ένα πέμπτο περίπου από το «Άξιον Εστί» του Οδυσσέα Ελύτη. Η επιλογή αυτή, όσο και αν έγινε με σύνεση κ' ευαισθησία, ήταν φυσικό ν' αφαιρέσει και από το πλάτος των συμβόλων που αγκαλιάζει η ποιητική αυτή δημιουργία του Ελύτη και από το βάθος και τη δραματική ένταση του λόγου. Ό,τι όμως έχασε ο ποιητικός λόγος απ' την αφαίρεση, το κέρδισε σε μιαν άλλη εκφραστική περιοχή: ο ήχος του χάρισε άλλες, πρωτόφαντες λυρικές προεκτάσεις και δραματικές αντιθέσεις, πυκνώνοντας συγχρόνως, τη «δράση» του. Ο συνθέτης «χρησιμοποίησε» μ' εμπνευσμένο αληθινά τρόπο την κληρονομιά του βυζαντινού μέλους της δημοτικής μουσικής και του λαϊκού τραγουδιού». ¹⁸⁶

Ο Δ. Χαμουδόπουλος και ο Α. Κώστιος δείχνουν εντυπωσιασμένοι από το *Άξιον Εστί* του Θεοδωράκη στις κριτικές τους στις εφημερίδες *Ελευθερία* (23 Οκτωβρίου 1964) και *Δημοκρατική Αλλαγή* (21 Οκτωβρίου 1964) αντίστοιχα. Ο Χαμουδόπουλος αναφέρει:

«Η μουσική του «Άξιον εστί», περικλείει δυνάμεις αναμφισβήτητες, καθώς προβάλλει το «χαρακτήρα» της λαϊκής μας μουσικής, καθώς τρυφερά αφήνει ν' ακουστή ο μυστικός παλμός της βυζαντινής μουσικής· καθώς ενώνει με τα δυο «σώματα» οργάνων και τραγουδιστών - σολίστ τη βυζαντινή-δημοτική μουσική με αυτή που εννοούμε λέγοντας λαϊκό τραγούδι· καθώς εξευγενίζει μιαν επικίνδυνη πνευματική τροφή του λαού μας: τη μουσική μπουζουκιού· καθώς τέλος, καθαρά και έντονα προβάλλει το ελληνικό ερμηνευτικό ύφος, που έχει κάτι το ολότελα δικό του σε σύγκριση με τον τρόπον ερμηνείας της δυτικής μουσικής. Το ύφος αυτό είναι σάρκα από τη σάρκα της μουσικής μας, όπως γεννήθηκε και διαμορφώθηκε, όπου χρώματα ελληνικά». ¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ολυμπία Ψυχοπαίδη Φράγκου, «Μια σύνθεση ποιητικής», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993, (Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο *Αφιέρωμα*. «Το Άξιον Εστί. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη»), σ. 10.

¹⁸⁷ Ο.π., σ. 9.

Σε θετικό πνεύμα και ο Κώσтийς γράφει:

«Ωραίες εναλλαγές απλών ελληνοπρεπεστάτων ρυθμών· γεμάτες από συγκρατημένο βουβό πόνο αλλά και από ηρωικό μεγαλείο, δίνουν με τον χαρακτηριστικό τονισμό τους τον ανασασμό μιας βασανισμένης πένθιμης πορείας των Παθών που η έντασί τους κορυφώνεται με μια ομαδική απεγγελία του ΧΟΡΟΥ, που τελικά μαζί με τον ψάλτη προαναγγέλλουν το «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ».¹⁸⁸

Ο Γεώργιος Σκλάβος στην εφημερίδα *Ημέρα* στις 23 Οκτωβρίου, θεωρεί το *Αξιον Εστί* ένα αξιόλογο έργο, αλλά θεωρεί ότι τα λαϊκά όργανα διαταράσσουν τη σοβαρή μουσική ατμόσφαιρα που θα έπρεπε να αποπνέει ένα μελοποιημένο ποίημα και προβληματίζεται σχετικά με τον χαρακτηρισμό «ορατόριο» που του απέδωσε ο Θεοδωράκης:

«Ο κ. Θεοδωράκης χαρακτηρίζει το έργο του ως ορατόριον· και δικαίως. Είναι μάλιστα, αν θέλετε, ορατόριον υπό την αρχικήν μορφήν του είδους. Διότι χρησιμοποιεί, εις ευρείαν κλίμακα—όπως τα αρχαιότερα ορατόρια— τον “αναγνώστην” τον “αφηγητήν”, όπως συνηθίζομεν να λέγωμεν τώρα ή μάλλον τον “historicus” κατά την λατινικήν ορολογίαν, διότι δημιούργημα της Καθολικής Εκκλησίας είναι το ορατόριον. Το “Αξιον εστί”, των κ.κ. Ελύτη-Θεοδωράκη απομακρύνεται όμως, εξάλλου, σε αρκετά σημεία απο το αυστηρώς ορατόριον. Διότι είναι κράμα θρησκευτικών ή μυστικών παθών διαθέσεων, με πολλές αναλαμπάς λαϊκού περιεχομένου, είναι έργο με πολλήν φιλοσοφικήν διάθεσιν, το οποίον όμως κατεβαίνει συχνά έως τον λαόν, πράγμα που αναγκάζει τον συνθέτην να ομιλή, στο μεγαλύτερον μέρος, την λαϊκήν γλώσσαν και σπανίως να φιλοσοφή μουσικώς —αν επιτρέπεται η έκφρασις— όπως το ποιητικόν κείμενον. Αυτό είναι ίσως και το μόνον μειονέκτημα του “Αξιον εστί” δυστυχώς, όμως τα λαϊκά όργανα, δεν αργούν

¹⁸⁸ Δημήτρης Παρασκευόπουλος, «Η κριτική του έργου. Πώς αντιμετώπισαν οι εφημερίδες της εποχής την πρεμιέρα του Αξιον Εστί στο θέατρο Κοτοπούλη», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993, (Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο *Αφιέρωμα*. «Το Αξιον Εστί. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη»), σ. 10.

να ακουσθούν και πάλιν και η σοβαρά μουσική ατμόσφαιρα να χαθή και πάλιν».¹⁸⁹

Επικριτικά είναι τα σχόλια των Ι. Γιαννούλη και Δ. Γιατρά που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες *Εθνικός Κήρυξ* (28 Οκτωβρίου 1964) και *Το Βήμα* αντίστοιχα. Και οι δυο κριτικές αναφέρουν την απογοήτευση τους από το μελοποιημένο *Άξιον Εστί* του Θεοδωράκη, ενώ ο Γιατράς κρίνει αρνητικά και το ποίημα *Άξιον Εστί*. Ο Ι. Γιαννούλης αναφέρει:

«Ο Θεοδωράκης μας παρουσιάζει μελωδίες και ρυθμούς σε ηχοχρωματικούς συνδυασμούς λαϊκορεμπέτικων, δημοτικών, παληών ελαφρών τραγουδιών και αποσπασμάτων βυζαντινής υμνωδίας. Αλλά δεν συναρπάζει. Δεν συγκινεί. Γιατί ούτε προβάλλει, αλλ' ούτε υπηρετεί το λόγο. Ακόμη λείπει η σμιλευμένη ποικίλη μελωδική φράσι. Και το δέσιμο της με το μέτρο και το ρυθμό του λόγου δεν βρίσκεται σε απόλυτη ενότητα με τη μορφή του έργου».¹⁹⁰

Ο Δ. Γιατράς κρίνει το ποίημα και μουσικό έργο *Άξιον Εστί* με τα εξής λόγια:

«Όσο για την γενικότερη εντύπωση που αποκομίσαμε από την μουσικήν του «Άξιον Εστί», αυτή θα μπορούσαμε να την εκφράσωμε με μια λέξη: κατάθλιψη. Δεδομένου δε ότι το έργο του κ. Ελύτη αναφέρεται στο έπος της Αλβανίας, που πολλοί από μας το ζήσαμε, και σε αγώνες όπου, αν έπεφτε πάνω τους η βαρεία η σκιά της καταθλίψεως, ωστόσο είχαν και τις φωτεινές, τις υπέροχες αναλαμπές τους, βρίσκομε ολότελα αταίριαστη αυτή την κατάθλιψη και την κακομοιριά. Θα προσθέσομε επίσης, ειδικά σχετικά με την εκτέλεση του έργου, ότι όταν διακηρύσσει κανείς ότι απορρίπτει τα «μπετόν» και τα «νάϋλον», δείχνεται ολότελα ασυνεπής όταν ταυτόχρονα χρησιμοποιεί ηλεκτρικά μικρόφωνα και άλλες συσκευές, μέσω των οποίων το νταούλι παύει να είναι νταούλι και το μπουζούκι παύει να είναι, μπουζούκι. Και μάλιστα σε

¹⁸⁹ Ο.π., σ. 10.

¹⁹⁰ Ο.π., σ. 10.

μια αίθουσα που τόσο το θέατρο όσο και η μουσική προσφέρονται χωρίς να απαιτείται η διόγκωση της φωνής ή του ήχου».¹⁹¹

Στις εφημερίδες *Ακρόπολις* (21 Οκτωβρίου) και *Βραδυνή* (27 Οκτωβρίου), οι κριτικές που δημοσιεύονται από τον Α. Βώκο και την Α. Λαλαούνη αντίστοιχα είναι αρνητικές. Ο Γ. Βώκος δηλώνει την απογοήτευση του από το συνθέτη Μ. Θεοδωράκη. Αντίστοιχη είναι και η κριτική της Α. Λαλαούνη, η οποία θεωρεί ότι το έργο δεν έχει ποικιλία και πρωτοτυπία και το βασικότερο δεν έχει συνοχή. Αναφέρουν χαρακτηριστικά:

«Αλλά η μουσική ιδέα πρέπει προς κάπου να τρέπεται. Να ισχυρισθούμε πως στην παρέλασι μουσικών φθόγγων, που μπορεί να σχηματοποιούν άλλοτε μια υμνωδία εκκλησίας, άλλοτε μια καντσονέττα ή ακόμη και σερενάτα, που νάχη και σπέρματα γνωστής μελωδίας, που στα περασμένα χρόνια την στόλιζαν οι πεννιές και τα τρέμουλα των μαντολίνων, υπάρχει το όλον, η αρχιτεκτονική του συνόλου, που κάλλιστα είναι και θεωρητικός γνώστης ο θαυμάσιος μουσικός Μίκης Θεοδωράκης; Δε νομίζω. Και κοντά σ' αυτά είναι και εκείνο που εδικαιούτο να περιμένει κανείς απ' ένα δυνατό συνθέτη σ' αυτόν, και που τόσο ξάφνιασε τον γράφοντα, γιατί δεν ήλθε, αφού τόσο φυσιολογικό και σίγουρο το θεωρούσε...».¹⁹²

Γ. Βώκος, *Ακρόπολις*

«Αν η εισαγωγή υπόσχεται κάτι, στη συνέχεια του έργου, δεν υπάρχει καμιά ποικιλία, το όλο ξετυλίγεται πάντα στην ίδια κλίμακα, με κάποιες αλλαγές μονάχα στο ρυθμό που τονίζουν τα τύμπανα παιζόμενα σαν νταούλια και μερικές άγριες συγχορδίες του πιάνου. Στον ακροατή έρχονται απηχήσεις απ' τα “Κάρμινα” του Ορφ, από βυζαντινά μέλη, από ρεμπέτικα κλαυθμηρά τραγούδια και λιγάκι Χατζιδάκις. Για να δώσει πιο έντονο το “λαϊκό” χρώμα ο κ. Θεοδωράκης, εκτός απ' τα νταούλια, προσθέτει μπουζούκια, κιθάρες, μαντολίνα και σαντούρι που είναι ηλεκτρικά και σκεπάζουν συχνά με τον

¹⁹¹ Ο.π., σ. 10.

¹⁹² Ο.π., σ. 11.

οξύτατο ήχο τους τη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών που συμμετέχει στην εκτέλεση».¹⁹³

Α. Λαλαούνη, *Το Βήμα*

Αρνητική είναι και η κριτική της Λ. Σπερέρ – Δράκου στην εφημερίδα *Αθηναϊκή* (28 Οκτωβρίου). Αναγνωρίζει την αξία του συνθέτη Θεοδωράκη, αλλά κρίνει αρνητικά το συγκεκριμένο έργο. Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Αφού λοιπόν ο Μίκης Θεοδωράκης στέλνει “στο διάβολο τις πολύπλοκες αρμονικές ρυθμικές και ενορχηστρωτικές σχέσεις”, όπως δηλώνει, γιατί εξακολουθεί να χρησιμοποιή, δίπλα στη «λαϊκή», μια έστω και ασήμαντη στον ρόλο της “κλασική” ορχήστρα; Και πώς να εξηγήσωμε την ύπαρξη ολόκληρων μερών που είναι πιστές αναδημιουργίες του ύφους της “μουσικής ρυθμικής”, που χρησιμοποίησαν ο καθαρά “δυτικός” Καρλ Ορφφ κι ο όχι λιγότερο “δυτικός” Στραβίνσκι στα ορατόριά τους; Πρόκειται, ωστόσο, για ένα έργο, γραμμένο με σοβαρές αξιώσεις και αρρενωπό, πολλές φορές ακόμη και πολεμικό στιλ, χάρις στην επεκταμένη χρήση των κρουστών, κυρίως του νταουλίου. Η συνοδεία αυτή, ασφαλώς κατάλληλη για ξεχωριστά δημοτικά τραγούδια, γίνεται όμως μονότονη σ’ ένα έργο, που διαρκεί περισσότερο από μια ώρα. Την ίδια κουραστική ομοιογένεια παρουσιάζουν επίσης τα διάφορα τραγούδια σε “λαϊκό” στιλ, του εξαιρετικά περιορισμένου στην πραγματοποίηση πολύπλοκων εμπνεύσεων. Βλέπουμε ότι ο συνθέτης, που θέλησε να στήσει ένα ολόκληρο έργο πάνω στο στερεότυπο αυτό στιλ βρέθηκε σ’ ένα αδιέξοδο, όχι μικρότερο από εκείνο όπου οδηγούν οι διάφορες τάσεις της “σύγχρονης” μουσικής, που απαρνήθηκε δικαίως ο Θεοδωράκης».¹⁹⁴

Η κριτική του Γ. Λεωτσάκου στην εφημερίδα *Καθημερινή* (22 Οκτωβρίου) ήταν από τις πλέον αυστηρές και αρνητικές που δέχθηκε το *Άξιον Εστί*, σύμφωνα με το Θεοδωράκη.¹⁹⁵ Γράφει συγκεκριμένα τα εξής:

¹⁹³ Ό.π., σ. 11.

¹⁹⁴ Ό.π., σ. 11.

¹⁹⁵ Μαλούχος, ό.π., σ. 548.

«Το πρώτο μέρος, Γένεσις (“Τότε είπε και γεννήθηκε η θάλασσα”) μας οδηγεί σε ύδατα ντεμπυσσίζοντα που δεν παρουσιάζουν κανένα μυστήριο για την πληγή. Απ’ εκεί και πέρα, τα Πάθη είναι μια διαδοχή σύντομων κομματιών, γραμμένων σε απλοϊκήν εναλλαγή δύο “στυλ” διαμετρικά αντίθετων μεταξύ τους. Του στυλ μιας όχι και τόσο σύγχρονης Δυτικής μουσικής (μ’ αυτό θ’ ασχοληθούμε διεξοδικότερα) που το λεξιλόγιο της έχει ήδη αφόρητα εκλαϊκεύσει η μουσική για φιλμ, και του όντως προσωπικού ύφους των λαϊκών τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη, των συνήθως ερμηνευομένων από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση –ενός ύφους που στο έργο αυτό όμως δεν εμφανίζεται και πολύ ανανεωμένο».¹⁹⁶

Ο «Ρουσ» στην εφημερίδα *Μεσημβρινή* στις 23 Οκτωβρίου κρίνει αναλυτικά τις επιρροές του Θεοδωράκη στο Άξιον Εστί με τα εξής λόγια:

«Στο πρώτο, καθαρά διεθνές, τα κρουστά μας δίδουν μια εισαγωγή σχολής Στραβίνσκυ· τα δε χορωδιακά και τα μέρη του Ψάλτη που ακολουθούν, δείχνουν μια έντονη επίδρασι από την Καρμίνα Μπουράνα του Καρλ Ορφ. Η προκλαστική αλληλουχία από τέταρτες και πέμπτες, που κατ’ εξοχήν μεταχειρίζεται εδώ ο Θεοδωράκης και που τόσο έχουν γίνει της μόδας στη μοντέρνα τεχνοτροπία, δεν έχουν μεγάλη σχέση ούτε με τη λαϊκή, ούτε με τη δημοτική μας μουσική· και αυτό ελάχιστα διασκεδάζεται από τις βυζαντινές καταλήξεις του φινάλε και το “ίσο” που κρατάει η χορωδία. Μέρη από τη Γένεσι επανέρχονται στο Δοξαστικό, το τρίτο μέρος, που είναι αρτιώτερο, το πιο μουσικά ολοκληρωμένο, με τις θεματικές του αναπτύξεις και επεξεργασίες. Εδώ ο Θεοδωράκης δίνει στη χορωδία ένα θέμα που θα το παρωμοίαζε κανείς με τα ιταλικά λαϊκά τραγούδια των εργατριών του κάμπου (όπως μας τα έχουν παρουσιάσει ιταλικές ρεαλιστικές ταινίες σαν το “Πικρό ρύζι”), αν δεν ήξερε πόσο στενή σχέση αυτά τα τελευταία έχουν με τα επτανησιώτικα εκκλησιαστικά τροπάρια».¹⁹⁷

¹⁹⁶ Δημήτρης Παρασκευόπουλος, *ό.π.*, σ. 11.

¹⁹⁷ *Ο.π.*, σ. 11.

Σε μια προσπάθεια, λοιπόν, να αναδείξουμε το βασικότερο και κοινό στοιχείο των κριτικών, προκύπτει ότι οι περισσότερες είναι αρνητικές και συγκλίνουν στην άποψη ότι το λαϊκό στοιχείο δεν έδεσε με το δυτικό και θεωρούν ότι πρόκειται για δυο διαμετρικά αντίθετα στιλ μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ένα καλό αποτέλεσμα. (Λεωτσάκος, Ρουσ, Βώκος, Λαλαούνη κ.α.). Υπάρχουν βέβαια και οι θετικές κριτικές των Χαμουδόπουλου και Κώστιου που εντυπωσιάστηκαν από το *Άξιον Εστί* και αντιμετώπισαν θετικά την ένωση λαϊκών και συμφωνικών στοιχείων. Θεώρησαν ότι το *Άξιον Εστί* διέπονταν από ελληνοπρεπέστατους ρυθμούς που αναδείκνυαν την ελληνικότητα του έργου.

Αρνητικά κρίνεται από τους Σπερέρ-Δράκου και Γιατρά η ασυνέπεια του Θεοδωράκη που, ενώ δήλωνε ότι ο δρόμος της δυτικής τέχνης ήταν αδιέξοδος και έκανε λόγο για μουσικές από «μπετόν» και «νάυλον», παρ' όλα αυτά χρησιμοποίησε κλασική ορχήστρα στο έργο του. Ο Γιατράς κάνει μια γενικότερη κριτική στο έργο *Άξιον Εστί* και αντιλαμβάνεται το ποίημα ως ένα απαισιόδοξο έργο, καθώς κάνει λόγο για κατάθλιψη και κακομοιριά.¹⁹⁸ Ο Βώκος δείχνει να απογοητεύεται που ένας τόσο μεγάλος μουσικός δεν κατάφερε να παραδώσει ένα έργο με ενότητα και συνοχή, αλλά το χαρακτήρισε μια «παρέλασι μουσικών φθόγγων». Ο Γιαννούλης στον *Εθνικό Κήρυξ* υποστήριξε ότι η μελωδία του έργου δεν αναδεικνύει την ποιητική αξία του έργου. Σημαντικοί ήταν και οι προβληματισμοί των Ανωγειανάκη και Σκλάβου, οι οποίοι προβληματίστηκαν με τους όρους που χαρακτήρισε ο Θεοδωράκης το έργο του. Ο Ανωγειανάκης για τον όρο «έντεχνη λαϊκή μουσική», τον οποίο θεώρησε αντιφατικό και ο Σκλάβος προβληματίστηκε κατά πόσο το *Άξιον Εστί* τηρεί τις προδιαγραφές ενός ορατορίου.

Παρά τις αρνητικές κριτικές περί αποτυχημένης σύζευξης του ελληνικού και του δυτικού στοιχείου, το *Άξιον Εστί* έθεσε δυο βασικά ζητήματα: «το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας και το στοιχείο της λαϊκής παράδοσης».¹⁹⁹ Το έργο του

¹⁹⁸ Η πιο αυστηρή κριτική στο ποίημα του Ελύτη και στο μουσικό έργο έγινε από τον Άκη Γαβριηλίδη, ο οποίος κάνει λόγο για νεκροφιλία του Ελύτη, βλ. σχετικά Άκης Γαβριηλίδης, *Η αθεράπευτη νεκροφιλία του ριζοσπαστικού πατριωτισμού, Ρίτσος – Ελύτης – Θεοδωράκης – Σβορώνος*, [Αθήνα], εκδ. Futura, 2006.

¹⁹⁹ Γιώργου Μπράμου, «Η ελληνικότητα του Άξιον Εστί. Η προσφορά της ποίησης και μουσικής του έργου στον νεοελληνικό πολιτισμό», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993, (Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο *Αφιέρωμα*. «Το Άξιον Εστί. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη»), σ. 12.

Θεοδωράκη συνέβαλε στη μουσική ένωση των δυο κόσμων της μετεμφυλιακής Ελλάδας, του λαϊκού και του αστικού στοιχείου. Η μουσική ένωση των δυο κόσμων ήταν στοιχείο συμβολικό, κατά το Θεοδωράκη και σηματοδοτούσε την ανάγκη για ένωση των δυο κόσμων. «Το τραγούδι των Θεοδωράκη, καθώς και του Χατζιδάκι, συνέτριψε τις οριοθετήσεις κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής καθαρότητας, άνοιξε τα παράθυρα για να μουν στις πολιτείες ήχοι ταπεινόφρονων δημιουργιών του καταφρονεμένου ήθους της Ελλάδας».²⁰⁰ Είναι πολύ σημαντικό να σκεφτούμε την επίδραση του *Άξιον Εστί* στην περίοδο της δικτατορίας, καθώς ξεπηδούσε μέσα από το ποιητικό κείμενο του Ελύτη η αντίσταση και ο εμφύλιος, που σε συνδυασμό με το λαϊκό και ελληνικό ύφος του μουσικού έργου, ενίσχυε την εθνική ταυτότητα των Ελλήνων και τη μουσική τους παράδοση. Το *Άξιον Εστί* θεωρήθηκε ότι αποτελεί στροφή στον ελληνικό πολιτισμό. Είναι πολύ σημαντική η προσφορά του *Άξιον Εστί* στην περίοδο της δικτατορίας και μάλιστα είναι σημαντικό το γεγονός ότι, ενώ η μετεμφυλιακή περίοδος διχάζεται από τη διάσπαση αστικών και λαϊκών στρωμάτων, το *Άξιον Εστί*, αποπειράται να ενώσει μουσικά τους δυο κόσμους. Ας μην ξεχνάμε και την πολιτική δράση του Θεοδωράκη την ίδια περίοδο, καθώς προσπαθεί και στην πολιτική να πετύχει το ίδιο.

Ωστόσο, είναι σημαντικό να σκεφτούμε την αντιφατικότητα και την ασυνέπεια για την οποία έκαναν λόγο ορισμένες κριτικές προς τον Θεοδωράκη. Έχουμε ήδη αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο την «απότομη» μεταστροφή του Θεοδωράκη, από την απόλυτη αφοσίωση στη συμφωνική μουσική στο πέρασμα στη λαϊκή. Ο ίδιος έχει υποστηρίξει ότι αυτή η μεταστροφή οφείλεται στον εξόριστο αγωνιστή που αναδείχθηκε μέσα του κατά την περίοδο του εμφυλίου και στην απογοήτευση του από τη συμφωνική μουσική, μια μουσική, χωρίς διέξοδο, από «νάυλον» και «μπετόν», όπως την χαρακτήρισε. Πραγματικά, δείχνει αντιφατική η δήλωση του Θεοδωράκη ότι απογοητεύτηκε από τη δυτική μουσική, ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί κλασική ορχήστρα στο έργο του, προκειμένου να κερδίσει κοινό και από τα λαϊκά στρώματα και από τα αστικά. Επίσης, η αντιφατικότητα συνεχίζεται, καθώς ο Θεοδωράκης τις δεκαετίες 1960 – 1980 ασχολείται κυρίως με το είδος της

²⁰⁰ Ο.π., σ. 13.

μουσικής που ονόμασε «έντεχνη λαϊκή μουσική», ενώ στη συνέχεια επιδίδεται ξανά στη συμφωνική. Ο ίδιος δηλώνει για τις μουσικές του μεταστροφές τα εξής²⁰¹:

«Για μένα υπάρχει μόνο η Μουσική και όλα τα είδη της. Φτάνει να έχουν υψηλό ποιοτικό επίπεδο. Το ότι ξεκίνησα γράφοντας τραγούδια και εκκλησιαστικούς ύμνους και στη συνέχεια αφιερώθηκα στη συμφωνική μουσική για να επιστρέψω στους κύκλους τραγουδιών και στα Λαϊκά Ορατόρια κι από κει πάλι στις Συμφωνίες και τις Όπερες, όλες αυτές οι μεταπηδήσεις από είδος σε είδος οφείλονται τόσο στην ιδιομορφία της ζωής μου όσο και στον πρωτότυπο και εντελώς προσωπικό χαρακτήρα της σχέσης μου με την Μουσική. Πάντως θεωρώ ως κυρίαρχο στοιχείο μέσα σε όλο μου το έργο την Μελοποίηση της Ποίησης.»

Μίκης Θεοδωράκης

²⁰¹ Πρόκειται για λόγια του Θεοδωράκη που βρίσκονται στην αυτοβιογραφία του *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*, ό.π., τ. 4, σ. 189.

Κεφάλαιο Δ΄

Η κατασκευή του όρου «έντεχνη λαϊκή μουσική» από το Θεοδωράκη και η προσπάθεια νομιμοποίησης του

Έχουμε ήδη αναφέρει σε προηγούμενα κεφάλαια την αντιφατική στάση του Μίκη Θεοδωράκη απέναντι στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική. Από τη μία μεριά ο Θεοδωράκης θεωρεί τη δυτική μουσική ταξικά προσδιορισμένη και αισθητικά περιορισμένη και από την άλλη τη χρησιμοποιεί ως βάση για το νέο είδος μουσικής που ο ίδιος υποστηρίζει ότι συγκροτεί και το ονομάζει «έντεχνο λαϊκό τραγούδι ή έντεχνη λαϊκή μουσική».

Σ' αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να διευκρινίσουμε ότι ο Μίκης Θεοδωράκης έχει τρεις μουσικούς ανταγωνιστές μέσα στις δεκαετίες 1950 και 1960, τη μουσική της εθνικής σχολής, την πρωτοποριακή μουσική, γνωστή και ως αβάν – γκάρντ και τη δυτικότροπη εμπορική μουσική, τη μουσική δηλαδή της κατανάλωσης (ροκ, ποπ και ντίσκο). Ο λόγος για τον οποίο απρρίπτει τις παραπάνω μουσικές είναι επειδή θεωρεί ότι χειραγωγούν τον λαό. Υποστηρίζει ότι δεν πηγάζουν από το λαό, αλλά δημιουργούνται για το λαό, χωρίς όμως να τον αντιπροσωπεύουν. Θεωρεί ότι και τα τρία αυτά είδη μουσικής που προαναφέρθηκαν κατασκευάζονται από εξουσιαστικές ελίτ για να χειραγωγήσουν το λαό. Ο λαός στην προκειμένη περίπτωση καθίσταται συλλογικό υποκείμενο αρνητικής ενότητας. Συγκροτείται ως συλλογικότητα μέσα από μια κοινή αντίθεση απέναντι στην εξουσιαστική ελίτ.²⁰²

Αρχικά απορρίπτει την Εθνική σχολή, καθώς θεωρεί ότι χρησιμοποίησαν τις ελληνικές δημοτικές ή δημοτικότροπες μελωδίες και πρόσθεσαν σ' αυτές αυτούσια την τεχνική της ευρωπαϊκής μουσικής, γεγονός που, κατά τον Θεοδωράκη, έχει ως αποτέλεσμα ένα ελληνοφανές μουσικό έργο και όχι ένα γνήσιο ελληνικό.²⁰³ Κάνει λόγο για φατριαστική συμπεριφορά των εκπροσώπων της Εθνικής μουσικής σχολής, γι' αυτό και θεωρεί επιτακτική την ανάγκη να συγκροτηθεί λαϊκιστικό μουσικό μέτωπο.

Επιπλέον, τοποθετείται αρνητικά απέναντι στην πρωτοποριακή μουσική, την αβάν – γκάρντ. Θεωρεί ότι η πρωτοποριακή μουσική με τον δωδεκαφθογγισμό, έχει

²⁰² Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 152 – 153.

²⁰³ *Ο.π.*, σ. 153 – 155.

μαθηματοποιήσει τη μουσική και την έχει απομακρύνει από το αισθητικό της στοιχείο. Αυτό το είδος μουσικής εστιάζει στο τεχνικό κομμάτι της μουσικής, απομακρύνει το συνθέτη από την εμπειρία της μουσικής και καταργεί την έμπνευση.²⁰⁴ Επίσης κατηγορεί αυτό το είδος μουσικής για βεντετισμό και σνομπισμό. Η ουσιαστική αντιπαράθεση του με αυτή τη μουσική είναι ότι θεωρεί ότι πρόκειται για ένα ελιτίστικο κύκλωμα που στηρίζεται τόσο οικονομικά όσο και θεσμικά από το κράτος, ενώ ο ίδιος θεωρεί ότι έχει υπερβολική οικονομική στήριξη δυσανάλογη της μειοψηφίας του ακροατηρίου του.²⁰⁵ Θεωρεί ότι διαθέτει την οικονομική και θεσμική υποστήριξη του κράτους, γι' αυτό και στελεχώνει όλες τις μουσικές εκπαιδευτικές δομές. Κυριαρχεί παντού και υποστηρίζει ότι είναι άδικο να κατανέμονται κρατικά κονδύλια σε μορφές τέχνης που είναι ταξικά περιορισμένες και κοινωνικά αποκλεισμένες και αφορούν μόνο ένα ισχνό ακροατήριο.²⁰⁶

Εχθρική στάση έχει επίσης απέναντι στο ελαφρύ εμπορικό τραγούδι (ροκ, ποπ, ντίσκο). Η κριτική προς το είδος αυτό μουσικής έχει διπλό χαρακτήρα. Από τη μια πλευρά θεωρεί ότι χειραγωγείται πολιτισμικά ο λαός από τις οικονομικές ελίτ. Η κεφαλαιοκρατία και οι ιμπεριαλιστικές δυνάμεις διεισδύουν στη μουσική. Από την άλλη πλευρά η πολιτισμική χειραγωγήση φέρνει με τη σειρά της την πολιτική χειραγωγήση και σταδιακά τον αφελληνισμό της λαϊκής μάζας.²⁰⁷

Ο Θεοδωράκης στη μελέτη του *Ανατομία της μουσικής* κάνει λόγο για τρία είδη μουσικής: α) τη μουσική από το λαό για το λαό, είδος το οποίο ονόμασε και έντεχνο λαϊκό τραγούδι, β) μουσική από την ελίτ για την ελίτ (πρωτοποριακή ευρωπαϊκή μουσική και κλασική μουσική) και γ) μουσική από την ελίτ για το λαό (καταναλωτική – εμπορική μουσική).²⁰⁸ Στις περιπτώσεις β' και γ' ο λαός είναι ζημιωμένος. Στη β' περίπτωση ο λαός ζημιώνεται, καθώς τεράστια οικονομικά ποσά δαπανούνται από το κράτος για να ικανοποιήσουν μια μειοψηφία και να παράγουν μουσική μόνο γι' αυτή. Στην περίπτωση γ' ο λαός είναι ο αποδέκτης μιας μουσικής που τον χειραγωγεί και του αφαιρεί τα βασικά εθνικά χαρακτηριστικά του.²⁰⁹ Επίσης, υπάρχει μια σχέση ανάμεσα σ' αυτά τα δυο είδη μουσικής. Η πρωτοποριακή κλασική

²⁰⁴ Ο.π., σ. 156.

²⁰⁵ Ο.π., σ. 155 – 159.

²⁰⁶ Ο.π., σ. 159.

²⁰⁷ Ο.π., σ. 160.

²⁰⁸ Μίκης Θεοδωράκης, *Ανατομία της μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Γνώσεις, 1990, σ. 222 – 223.

²⁰⁹ Μίκης Θεοδωράκης, *Μουσική για τις μάζες*, ό.π., σ. 35 – 36.

μουσική αποξενώνει τον λαό. Τον απομονώνει αισθητικά, δημιουργώντας του ένα «σύμπλεγμα μουσικής κατωτερότητας», ότι πρόκειται δηλαδή για μια υψηλής αισθητικής μουσική για την οποία δεν έχει την απαραίτητη μουσική κατάρτιση και άρα δεν μπορεί να την καταλάβει. Αυτή η πεποίθηση καλλιεργείται στις λαϊκές μάζες και αυτή τη μουσική αδυναμία έρχεται να καλύψει η καταναλωτική μουσική, που αυτοπροσδιορίζεται ως η μουσική του λαού.²¹⁰

Ο Θεοδωράκης θεωρεί και τα δυο μουσικά είδη ως εχθρό του λαού. Τόσο ο καταναλωτισμός και η εμπορευματοποίηση του τραγουδιού, όσο και η αισθητική αποξένωση του λαού από τη μουσική των ελίτ δημιουργούν την ανάγκη να συγκροτηθεί ο λαός σε ένα ενιαίο συλλογικό σώμα με δική του μουσική ταυτότητα. Γι' αυτό και προωθεί το νέο είδος μουσικής που εισάγει ο ίδιος και αυτοπροσδιορίζει ως «έντεχνη λαϊκή μουσική». Το είδος αυτό για το Θεοδωράκη είναι μουσική από το λαό για το λαό. Σ' αυτό το είδος μουσικής ο λαός είναι και δημιουργός και αποδέκτης της μουσικής, γι' αυτό και η σχέση του συνθέτη με το ακροατήριο του πρέπει να είναι στενή.²¹¹

Ο Θεοδωράκης προσπαθεί να συγκροτήσει ένα νέο λαϊκό μουσικό μέτωπο, που ενώνει τη βυζαντινή, τη δημοτική, την αστική λαϊκή μουσική και το ρεμπέτικο, για να αντιπαρατεθεί στη μουσική ελίτ. Υπάρχει έντονη η ανάγκη να συγκροτηθεί μια μουσική που θα εκφράζει το νέο λαϊκό μέτωπο, τα αστικά στρώματα που αναδύονται εκείνη την εποχή.²¹² Η ανάγκη για συγκρότηση λαϊκής μουσικής ταυτότητας και αντίθεσης προς τη μουσική εξουσιαστική ελίτ ενώνει πολλά μουσικά στοιχεία με ηγεμονικό αντιπρόσωπο του νέου μετώπου το ρεμπέτικο, το οποίο δεν είναι πλέον ταυτισμένο με το κοινωνικό περιθώριο, αλλά εξαπλώνεται προς το λαό.²¹³

Ο Θεοδωράκης εγκαινιάζει τη σύζευξη λόγιας ποίησης και λαϊκής μουσικής, γεγονός που τον καθιστά ηγετικό αντιπρόσωπο του μουσικού λαού. Θεωρεί εξαιρετικά σημαντική την αμεσότητα στη σχέση του συνθέτη με το κοινό του, γι' αυτό και διατηρεί επαφές με το ακροατήριό του και επιδίδεται σε λαϊκές συναυλίες. Επιπλέον, αναβαθμίζει αισθητικά το λαϊκό τραγούδι επικαλούμενος τη συνθετότητα του και την ποικιλία του. Για τον Θεοδωράκη δεν μπορεί να είναι μόνο έργα τέχνης τα έργα κλασικής μουσικής, αλλά και τα λαϊκά τραγούδια. Για να ενισχύσει την

²¹⁰ Ο.π., σ. 41 – 45 και Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 161 – 162.

²¹¹ Μίκης Θεοδωράκης, *Μουσική για τις μάζες*, *ό.π.*, σ. 50.

²¹² Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 166.

²¹³ Ο.π., σ. 166 – 167.

καλλιτεχνική αξία των λαϊκών τραγουδιών επικαλείται και την έμνευση και τις εξαιρετικές ικανότητες που πρέπει να έχουν οι δημιουργοί και οι ερμηνευτές του.²¹⁴

Ο Θεοδωράκης συνδυάζει τους δυο όρους, λαϊκό και έντεχνο θέλοντας να δείξει ότι και το λαϊκό τραγούδι είναι έργο τέχνης. Παντρεύει τη λόγια ποίηση με τις λαϊκές μελωδίες. Η διάρκεια του τραγουδιού μεγαλώνει και η μελωδία καλύπτει μεγάλα ποιητικά κείμενα σε ελεύθερο στίχο. Είναι μια προσπάθεια να συνδυαστούν τα είδη της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής (κύκλος τραγουδιών, ορατόριο, όπερα) με λαϊκές μελωδίες και λαϊκά μουσικά όργανα, όπως το μπουζούκι και το σαντούρι κ.α.²¹⁵ Ο Θεοδωράκης θεωρεί ότι πραγματοποιείται μια πολιτισμική αδικία σε βάρος του λαού, καθώς η έντεχνη μουσική γίνεται προνόμιο μόνο των ελίτ, οι οποίες τη διεκδικούν για τον ευατό τους και μοιράζουν στο λαό πολιτισμικά υποπροϊόντα. Επικρατεί κατά κάποιο τρόπο ένας «μουσικός ρατσισμός» σε βάρος του λαού, μια μουσική περιθωριοποίηση του από την έντεχνη μουσική. Ο Θεοδωράκης θεωρεί, όπως πολύ εύστοχα περιγράφει ο Μάρκος Τσέτσος:

«Καθήκον επομένως του αφυπνισμένου συνθέτη είναι η άρση αυτής της πολιτισμικής αδικίας με την παραγωγή μιας μουσικής η οποία θα είναι μεν λαϊκή, ταυτόχρονα όμως θα αξιοποιεί τις βασικές κατακτήσεις της έντεχνης (λ.χ. ανεπτυγμένες μουσικές μορφές πέρα αυτής του απλού τραγουδιού, χρήση συμφωνικής ορχήστρας και χορωδίας κ.ο.κ.) και μάλιστα θα αναπαράγει με τους δικούς της όρους την εξελικτική πορεία της έντεχνης μουσικής από το απλό στο σύνθετο».²¹⁶

Το νέο μουσικό είδος του Θεοδωράκη, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, έρχεται να άρει την πολιτισμική αδικία και να αποδώσει στο λαϊκό τραγούδι την αισθητική αξία που του αρμόζει. Ο Θεοδωράκης εγκαινιάζει αυτή του την προσπάθεια με τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου και το *Αξιον Εστί* του Ελύτη και την αυτοπροσδιορίζει με τον όρο «έντεχνη λαϊκή μουσική». Για να νομιμοποιήσει την προσπάθεια του πρέπει να την εντάξει σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο. Γι' αυτό και επικαλείται το λαό, το

²¹⁴ Ο.π., σ. 168 – 169.

²¹⁵ Ο.π., σ. 173.

²¹⁶ Ο.π., σ. 174.

συλλογικό υποκείμενο που χρειάζεται αυτό το νέο μουσικό είδος και επίσης εξασφαλίζεται σχέσεις επικοινωνίας με το κοινό του.

Είναι σημαντικό σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε τη σχέση του λαϊκισμού με τη νεοελληνική μουσική που επισημαίνει στη μελέτη του ο Μάρκος Τσέτσος.²¹⁷ Ο Τσέτσος υποστηρίζει ότι το νέο είδος της μουσικής που επιχειρεί να θεμελιώσει ο Θεοδωράκης και η λογική με την οποία το πλαισιώνει και προσπαθεί να το βασίσει συγκεντρώνει τις βασικές αρχές του λαϊκισμού: στο επίκεντρο ο λαός ως βασική πηγή καλλιτεχνικής δημιουργίας, αντίθεση προς τις μουσικές ελίτ που προσπαθούν να χειραγωγήσουν το λαό, χρησιμοποίηση της λαϊκής γλώσσας, αμεσότητα στη σχέση του συνθέτη με το κοινό του. Ο Θεοδωράκης προσπαθεί να δώσει πολιτικό ρόλο στη νέα μουσική πρακτική που εισάγει, στην «έντεχνη λαϊκή». Ανάγει τον πολιτισμό και την «πολιτική της κουλτούρας» σε κινητήρια δύναμη και βασικό συνεκτικό στοιχείο ενός έθνους.

Ο Θεοδωράκης θεωρεί ότι με το νέο μουσικό είδος που εισάγει και το αποκαλεί «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» ο λαός μέσα από τη μουσική αποκτά μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα, η οποία φέρνει και την πολιτική ενοποίηση. Η βάση για την πολιτική ενότητα ενός λαού, κατά τον Θεοδωράκη, είναι η κοινή κουλτούρα. Σ' αυτό το σημείο διαφωνεί και συγκρούεται ο Θεοδωράκης με τη μαρξιστική αριστερά, καθώς η μαρξιστική ιδεολογία έχει στο επίκεντρο της την οικονομία, ενώ ο ίδιος θεωρεί ότι η κουλτούρα μπορεί να ενώσει πολιτισμικά και κατ' επέκταση πολιτικά ένα λαό. Η εθνική ενότητα εξασφαλίζεται μέσα από την τέχνη και στην περίπτωση που ενδιαφέρει τον Θεοδωράκη μέσα από τη μουσική. Ο Μάρκος Τσέτσος εύλογα αναφέρει τον όρο «πολιτισμικό εθνικισμό» για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Θεοδωράκης τη μουσική και τη σχέση της με το έθνος.²¹⁸ Επίσης, είναι ενδιαφέρουσα η αναφορά του Τσέτσου στον όρο «φαντασιακή κοινότητα» που έχει εισάγει ο Benedict Anderson στη μελέτη του *Φαντασιακές κοινότητες. Στοιχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*.²¹⁹ Ο Τσέτσος θεωρεί ότι ο λαός κατά κάποιο τρόπο υπάγεται στις ίδιες αρχές ενός έθνους, όπως καταμερισμό εργασίας, οικονομία, εκπαίδευση, τύπος κ.ο.κ., με αποτέλεσμα να σημαίνει ότι υπάρχει μια διαμεσολάβηση μεταξύ του λαού και της ηγεσίας. Η διαμεσολάβηση στην περίπτωση

²¹⁷ Έχει ήδη καταγραφεί παραπάνω η μελέτη του Μάρκου Τσέτσου στην οποία αναφέρομαι.

²¹⁸ Ο.π., σ. 176 – 179.

²¹⁹ Benedict Anderson, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοιχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφ: Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1997.

της μουσικής συντελείται ανάμεσα στον συνθέτη και στο κοινό του μέσα από τις λαϊκές συναυλίες.²²⁰

Ο Θεοδωράκης χαρακτηρίζει το νέο είδος μουσικής του ως «μουσική από το λαό για το λαό». Όπως αναφέρει ο Τσέτσος, ο χαρακτηρισμός αυτός αποδίδει στο λαό διπλό χαρακτήρα. Από τη μια πλευρά η έκφραση «μουσική από το λαό» δίνει στο λαό θέση συμμετέχοντα στη δημιουργία της μουσικής και κυρίως μέσω των λαϊκών συναυλιών, ενώ από την άλλη πλευρά η έκφραση «για το λαό» δίνει στο λαό τη θέση αποδέκτη. Όπως εύλογα αναφέρει ο Τσέτσος υπάρχει μια σχέση ιδιοκτησίας ανάμεσα στο λαό και το νέο αυτό είδος μουσικής. Πρόκειται για μια μουσική που του ανήκει, πηγάζει από αυτόν και απευθύνεται σε αυτόν.²²¹

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε το γεγονός ότι ο Θεοδωράκης δεν απέδωσε στον όρο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» σαφή ορισμό. Μιλούσε αόριστα για «μουσική από το λαό για το λαό», για «γνήσιο», «ζωντανό», «εμπνευσμένο» ή «ποιοτικό» τραγούδι. Δεν περιγράφει τη νέα μουσική του πρακτική με όρους μουσικής δομής, αλλά εστιάζει στην αμεσότητα του δημιουργού με το λαό του. Ως έντεχνο λαϊκό τραγούδι αντιλαμβάνεται το τραγούδι που έχει ποιότητα και βρίσκεται σε «καλλιτεχνική συνδιαλλαγή» με το λαό.²²² Εισηγάγε ένα είδος λαϊκού τραγουδιού που συνδύαζε τη λαϊκή μελωδία με την ποίηση της εποχής. Ωστόσο, κύριος στόχος του ήταν η μετατροπή του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού σε πολιτική έκφραση. Το νέο μουσικό είδος που εισάγει αποκτά πολιτικό συμβολισμό. Η δεκαετία του 1960, μια δεκαετία με σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις, είναι μια εποχή με πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία ενός νέου είδους τραγουδιού που θα διαδραματίσει σημαντικό πολιτιστικό και κατ' επέκταση ενοποιητικό ρόλο. Πρόκειται για μια εποχή κατά την οποία η μουσική διαμορφώνει συλλογικές πολιτιστικές και πολιτικές ταυτότητες.²²³

Ο όρος του Μίκη Θεοδωράκη, «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» δεν είναι μουσικά αποδεκτός, καθώς άλλωστε δεν είναι και μουσικά σαφής. Έχει αναφερθεί παραπάνω στα χαρακτηριστικά του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» είναι η διπλή του σχέση με το λαό, πηγάζει από αυτόν

²²⁰ Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 185 – 186.

²²¹ *Ο.π.*, σ. 186.

²²² *Ο.π.*, σ. 187.

²²³ *Ο.π.*, σ. 191.

και απευθύνεται σ' αυτόν. Μέσα από το νέο του μουσικό είδος ο Θεοδωράκης επιχειρεί να συγκροτήσει πολιτικές ταυτότητες και να συσπειρώσει το λαό μουσικά και κατ' επέκταση πολιτικά σε ένα ενιαίο πολιτικό υποκείμενο. Ο Θεοδωράκης οραματίζεται το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» ως ένα μέσο συγκρότησης λαϊκών ταυτοτήτων. Ο Μάρκος Τσέτσος στη μελέτη του αναφέρει για τον όρο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» τα εξής:

«Επομένως η χρήση του όρου 'έντεχνο λαϊκό τραγούδι' έχει αξία νομιναλιστική και επιτελεστική, αποκτώντας εγκυρότητα αποκλειστικά και μόνο στο εσωτερικό της λαϊκιστικής μουσικής ρητορικής».²²⁴

Ο Θεοδωράκης σε μια μεταγενέστερη απόπειρα του να αποσαφηνίσει τον όρο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» υποστηρίζει ότι δεν αφορά τη λαϊκή μουσική, αλλά μια συγκεκριμένη τάση της έντεχνης μουσικής.²²⁵ Η κριτική που ασκήθηκε στο Θεοδωράκη για το συγκεκριμένο όρο είχε μεγάλες διαστάσεις. Θεωρήθηκε ασύμβατο το εγχείρημα να συνδυαστεί η σύγχρονη λόγια ποίηση με τη λαϊκή μουσική. Αυστηρότερη ήταν η κριτική που δέχθηκε για τους όρους «λαϊκό ορατόριο» και «μετασυμφωνική μουσική». Η συνύπαρξη έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής (μουσική μορφή ορατορίου, συμφωνική ορχήστρα και χορωδία) και η ελληνική λαϊκή μουσική δεν έγινε αποδεκτή από πολλούς και θεωρήθηκε αποτυχημένο εγχείρημα, όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω για το *Άξιον Εστί*.²²⁶

Η αποτυχία του εγχειρήματος του Θεοδωράκη, συγκεκριμένα στην περίπτωση του *Άξιον Εστί*, όπως διαπιστώνει ο Τσέτσος, είναι ότι τα λαϊκά τραγούδια διαχωρίστηκαν από τα άλλα και έμειναν ζωντανά στη μνήμη του λαού, όπως τα τραγούδια «Της δικαιοσύνης ήλιε νοητέ» και «Ένα το χελιδόνι», ενώ τα υπόλοιπα έμειναν στο περιθώριο, γιατί δε συμβαδίζουν με τη λαϊκή μουσική.²²⁷ Σ' αυτό το σημείο μπορούμε να συμφωνήσουμε με τον Τσέτσο, καθώς είναι γεγονός ότι τα λαϊκά τραγούδια του *Άξιον Εστί* καταγράφηκαν στη συλλογική μνήμη, ενώ τα υπόλοιπα πέρασαν στη λήθη και δεν είναι ευρέως γνωστά. Η κριτική προς το

²²⁴ Ο.π., σ. 194.

²²⁵ Μίκης Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 91 – 98.

²²⁶ Ο.π., σ. 194 – 196.

²²⁷ Ο.π., σ. 196.

εγχείρημα του Θεοδωράκη ότι η έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική δεν μπορεί να συνυπάρξει με τη λαϊκή επαληθεύεται μέσα από το παράδειγμα του *Άξιον Εστί*, καθώς ένα εκ των δυο ειδών μουσικής τελικά επικρατεί. Ωστόσο, θα διαφωνούσαμε σε ό,τι αφορά το δεύτερο σκέλος της κριτικής, ότι η λόγια ποίηση με τη λαϊκή μουσική δεν μπορούν να συνδυαστούν, καθώς είναι αξιοσημείωτο ότι πρόκειται για λόγια ποίηση χιλιοτραγουδισμένη που τη γνωρίζουν όλοι. Το εγχείρημα του παντρέματος της λόγιας ποίησης με τη λαϊκή μουσική φαίνεται να έχει πετύχει σε αντίθεση με το πάντρεμα της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής με την ελληνική λαϊκή μουσική.

Συμπεράσματα

Στα προηγούμενα κεφάλαια έχουμε περιγράψει τη μουσική πορεία του Μίκη Θεοδωράκη και τη στροφή του από τη συμφωνική μουσική προς τη χρησιμοποίηση λαϊκών στοιχείων στις μουσικές του συνθέσεις. Το 1958 συνθέτει τον *Επιτάφιο* στην προσπάθειά του να παρουσιάσει την τέχνη του στο ελληνικό κοινό. Πρόκειται για έργο σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου που επηρέασε την εξέλιξη της ελληνικής λαϊκής μουσικής. Εισάγει με αυτόν τον τρόπο τη σύγχρονη ελληνική λόγια ποίηση στο λαϊκό τραγούδι, μαζί όμως και τον κύκλο τραγουδιών σαν μουσική φόρμα, τον λαϊκό τραγουδιστή και για πρώτη φορά χρησιμοποιεί λαϊκά όργανα στο έργο του, καθώς επίσης ξεκινά και λαϊκές συναυλίες, για να επικοινωνήσει με το κοινό του. Με τον *Επιτάφιο* εισάγει ένα νέο είδος τραγουδιού που το ονόμασε «έντεχνο λαϊκό τραγούδι – έντεχνη λαϊκή μουσική». Στο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» ο Θεοδωράκης διατηρεί τους δεσμούς με τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής και εμπλουτίζει με στοιχεία που συναντάμε σε κλασικά έργα, όπως μελωδίες, αρμονίες, ενορχηστρώσεις.²²⁸

Ο *Επιτάφιος* γεννά μια ολόκληρη συζήτηση εκείνη την εποχή γύρω από το σύγχρονο ελληνικό τραγούδι και το μουζούκι.²²⁹ Εγκαινιάζει το δρόμο για την εισαγωγή των λαϊκών στοιχείων και τη σύνθεση του *Άξιον εστί*, του πρώτου μεγάλου έργου του με χορωδία, το οποίο ο συνθέτης ονομάζει “λαϊκό ορατόριο - μετασυμφωνικό”. Χρησιμοποιεί αυτό το χαρακτηρισμό για να δηλώσει τη σύζευξη έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής και νεοελληνικής λαϊκής μουσικής. Εμπνέεται από την ποίηση, αυτή τη φορά του Οδυσσέα Ελύτη και το δημοτικό τραγούδι που παράλληλα φέρνει πολλά νεωτεριστικά στοιχεία: την ταυτόχρονη παρουσία στο έργο του αφηγητή-ψάλτη και του λαϊκού τραγουδιστή και επιπλέον την συνύπαρξη της κλασικής και της λαϊκής ορχήστρας.

Ο Θεοδωράκης χαρακτήρισε το *Άξιον Εστί* «λαϊκό ορατόριο», καθώς υποστήριζε ότι είχε την αισθητική, τη δομή και η μορφολογία ενός ορατορίου και

²²⁸ Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 41.

²²⁹ Είναι ενδιαφέρουσα η κριτική του Ανωγειανάκη σχετικά με τον *Επιτάφιο* του Θεοδωράκη, για την ανωτέρω κριτική και τη συζήτηση που προκύπτει γύρω από τον *Επιτάφιο* βλ. σχετικά Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, *ό.π.*, σ. 206 – 227.

εφόσον υπήρχε και το λαϊκό στοιχείο χρησιμοποίησε και τον όρο «λαϊκό».²³⁰ Είναι χρήσιμο σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε ορισμένα στοιχεία σχετικά με το ορατόριο, ώστε να εξετάσουμε αν το έργο του Θεοδωράκη συγκεντρώνει τα στοιχεία ενός ορατορίου. Το ορατόριο είναι μεγάλης διάρκειας λυρική μουσική σύνθεση, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου για σολίστες, χορωδία, ορχήστρα και χωρίς σκηνική δράση. Έχει κοινά στοιχεία με την όπερα, αλλά διαφέρει, καθώς δεν περιέχει καθόλου θεατρική δράση. Τα ορατόρια αντλούν κυρίως το περιεχόμενο τους από βιβλικές αναφορές και είναι κυρίως είδος θρησκευτικής μουσικής. Τα ορατόρια συνήθως διακρίνονται σε επιμέρους μουσικά μέρη: μια εισαγωγή, άριες για σόλο φωνές, το ρετσιτατίβο και χορωδιακά μέρη.²³¹

Τα ορατόρια είναι συνυφασμένα με τη δυτική μουσική και δεν περιέχουν λαϊκά στοιχεία. Πολλοί μουσικολόγοι εκείνης της εποχής, όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, άσκησαν κριτική στο Θεοδωράκη και θεώρησαν ότι το *Άξιον Εστί* δεν είναι ορατόριο και ότι δεν υπάρχει ο όρος «λαϊκό ορατόριο». Το *Άξιον Εστί* διαθέτει ορισμένα βασικά στοιχεία που έχει ένα ορατόριο, όπως οι θρησκευτικές καταβολές, η ορχήστρα συμφωνικών οργάνων, η μελωδική αφήγηση και τα χορικά. Ωστόσο, διαθέτει μεικτή χορωδία, ορχήστρα συμφωνικών οργάνων και λαϊκή ορχήστρα, κάτι που είναι αντίθετο με τα ορατόρια. Η ένταξη του λαϊκού στοιχείου, της λαϊκής ορχήστρας και του λαϊκού τραγουδιστή, στο *Άξιον Εστί* δεν το καθιστούν ορατόριο.

Οι ύμνοι από τον ψάλτη και την ορχήστρα έχουν τον χαρακτήρα του ρετσιτατίβο, βασικό στοιχείο των ορατορίων, με αντιστικτικούς διαλόγους, για να προωθήσουν την πλοκή, αλλά τα χορικά εκφράζουν το λαϊκό στοιχείο ερμηνευμένα από λαϊκό τραγουδιστή και λαϊκή ορχήστρα. Η εναλλαγή του λαϊκού στοιχείου και της συμφωνικής μουσικής στο έργο δίνουν ένα διαφορετικό χαρακτήρα στο *Άξιον Εστί* που δε μοιάζει φυσικά με το ορατόριο της καθολικής εκκλησίας. Η αρνητική κριτική της εποχής εστίασε κυρίως στο λαϊκό στοιχείο του *Άξιον Εστί* και υποστήριξε ότι δεν είναι ορατόριο, αν και συγκεντρώνει ορισμένα στοιχεία. Αν και ο αφηγητής και το ύφος της «μουσικής ρυθμικής» σε ορισμένα σημεία θυμίζουν ορατόριο, τα

²³⁰ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του αρχάγγελου*, ό.π., σ. 116.

²³¹ Ξένη Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, ό.π., σ. 99.

σημεία στα οποία υπάρχει λαϊκός τραγουδιστής και λαϊκή ορχήστρα είναι εντελώς διαφορετικά.

Ίσως πρόκειται για όρο που χρησιμοποίησε σκόπιμα ο Θεοδωράκης, για να κάνει το έργο του αποδεκτό σε όλο το μουσικό κοινό, από τον απλό λαό μέχρι και τους καταρτισμένους μουσικούς. Γενικότερα διαπιστώνουμε μια προσπάθεια του να παντρέψει το δυτικό στοιχείο με το ελληνικό, για να αποκτήσει το έργο του μια ευρεία απήχηση σε κοινό διαφορετικών μουσικών προτιμήσεων. Ο ίδιος υποστήριζε ότι το κοινό του ήταν έτοιμο για αυτή τη νέα μουσική πρωτοποριακή πρόταση.²³² Διαπιστώνουμε ότι στόχος του ήταν να συνδυάσει το δυτικό με το ελληνικό λαϊκό τραγούδι, δημοτικό και μπουζούκι και το σημαντικό στοιχείο επίσης είναι χρησιμοποιούσε όρους δυτικής μουσικής για να περιγράψει αυτό το νέο είδος που ο ίδιος θεωρούσε ότι είχε δημιουργήσει.

Ο Ελύτης θεωρούσε ότι το σημαντικό στοιχείο στην μελοποίηση του *Άξιον Εστί* είναι «το πείραμα που έγινε να συνεργαστούν η Ποίηση και η Μουσική» και επίσης κάνει λόγο για «λαϊκή λειτουργία» που συνέλαβε ο Θεοδωράκης. Υποστήριζε ότι ανέβαζε με αυτόν τον τρόπο το επίπεδο της λαϊκής μουσικής από την απλή παράθεση μελωδιών στη «σύνθεση».²³³

Ο Θεοδωράκης υποστήριζε ότι είχε δημιουργήσει ένα νέο είδος ελληνικής μουσικής, το οποίο ήταν συνυφασμένο με την ελληνική μουσική παράδοση, τόσο σε ό,τι αφορά το δημοτικό τραγούδι όσο και το εμπορικό μπουζούκι της εποχής, αλλά παράλληλα είχε και στοιχεία συμφωνικής μουσικής. Γι' αυτό και χρησιμοποιούσε όρους όπως «λαϊκό ορατόριο», «μετασυμφωνική μουσική» και «έντεχνη λαϊκή μουσική». Γενικότερα θεωρούσε τον εαυτό του εισηγητή ενός νέου μουσικού είδους που αντιπροσώπευε την ελληνική μουσική και το ελληνικό κοινό, χρησιμοποιώντας όμως για να το στηρίξει και να το εδραιώσει όρους αναγνωρισμένους που σχετίζονται με τη δυτική και βυζαντινή μουσική. Προσπαθεί να δημιουργήσει νέο είδος μουσικής για να περιγράψει τη σύνθεση του νομιμοποιώντας τη κατά κάποιο τρόπο μέσα από τη χρήση δυτικών μουσικών όρων.

Ο Θεοδωράκης με τον όρο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι και την προσπάθεια του να ενώσει τα δυο διαφορετικά είδη μουσικής έχει ως στόχο του να καταπραΰνει τις

²³² Γ. Π. Μαλούχος, *ό.π.*, σ. 523

²³³ Φώντας Λάδης, *ό.π.*, σ. 175 – 179.

κοινωνικές και πολιτικές διαιρέσεις που είχαν ενταθεί στην μεταπολεμική Ελλάδα. Ήθελε η έντεχνη μουσική που συνήθως, όπως ο ίδιος έλεγε «μπαίνει στο μουσείο», να βρίσκει απήχηση στις πλατιές μάζες. Θεωρούσε ότι με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι αποφεύγεται η διάσπαση ανάμεσα στην έντεχνη και στη λαϊκή τέχνη.²³⁴

Προσπαθούσε με τις συνθέσεις του να ενώσει την ελληνική λαϊκή μουσική με τη δυτική και να εισάγει νέα μουσικά είδη στην ελληνική μουσική παράδοση. Η πλειοψηφία των κριτικών της εποχής, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο θεώρησαν ότι το πάντρεμα των δυο στοιχείων δεν ήταν αρμονικό και δεν υπήρχε συνεκτικότητα μεταξύ τους. Επίσης χαρακτήρισε αυτή τη νέα μουσική «μετασυμφωνική» θεωρώντας τη ένα νέο μουσικό είδος που διαφέρει από τη δυτική. Προσπαθούσε να εντάξει τους δυτικούς ρυθμούς μέσα στην ελληνική μουσική παράδοση.

Επίσης είχε χρησιμοποιήσει τον όρο «έντεχνη λαϊκή μουσική» συνδυάζοντας δυο εντελώς διαφορετικά μουσικά είδη. Ήθελε να ενώσει μουσικά τους δυο διαφορετικούς κόσμους, τον απλό λαό που άκουγε λαϊκή μουσική και τις αριστοκρατικές ελίτ που ήταν λάτρεις της συμφωνικής μουσικής. Με αυτόν τον τρόπο συγκέντρωνε κοινό και από τις δυο πλευρές και επίσης προσδιόριζε τον εαυτό του ως εισηγητή νέου μουσικού είδους και θεμελιωτή της νέας ελληνικής μουσικής. Είναι ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς ότι σε κάθε νέο όρο που εισάγει για να περιγράψει αυτό το νέο είδος μουσικής χρησιμοποιεί έναν ήδη καθιερωμένο όρο στη δυτική μουσική, γεγονός που προκάλεσε αρνητικές αντιδράσεις, καθώς αυθαίρετα μπλέκει τη δυτική μουσική με τη λαϊκή. Το πιο σημαντικό αναφορικά με το εγχείρημα του δεν είναι ότι παντρεύει δυο εντελώς διαφορετικά μουσικά είδη στο έργο του, αλλά μιλά για ένα νέο είδος μουσικής, το οποίο ο ίδιος εισάγει, αυτοπροσδιορίζει και θεμελιώνει.

Επίσης, όπως αναφέραμε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, το εγχείρημα του Θεοδωράκη είχε κυρίως στόχο την πολιτική συσπείρωση και ενοποίηση ενός συλλογικού υποκειμένου, του λαού μέσα από τη μουσική. Κάνει λόγο για μουσική από το λαό για το λαό, δηλαδή μουσική που βγαίνει μέσα από το λαό και καταλήγει σ' αυτόν. Ο λαός είναι ο ιδιοκτήτης αυτής της νέας έντεχνης λαϊκής μουσικής και μέσα από αυτήν αυτοπροσδιορίζεται πολιτικά. Αποκτά δηλαδή λαϊκή πολιτική ταυτότητα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την εξουσιαστική ελίτ. Η μουσική

²³⁴ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *ό.π.*, σ. 101 – 106.

πρακτική του Θεοδωράκη φαίνεται να τηρεί όρους λαϊκιστικής μουσικής ρητορικής και όχι μουσικής δομής. Το νέο είδος μουσικής του δεν ορίζεται με μουσικούς όρους, αλλά με ασαφείς ρητορικούς όρους, όπως «γνήσιο», «ελληνικό» κ.ο.κ. Η ουσία έγκειται στο ότι πρόκειται για μουσική από το λαό για το λαό. Το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» φαίνεται να έχει περισσότερο πολιτικό φορτίο για το Θεοδωράκη, παρά μουσικό, και αυτό είναι ένα ζήτημα για το οποίο του ασκήθηκε κριτική και ένας από τους λόγους για τους οποίους η νέα του μουσική πρακτική δεν έγινε αποδεκτή από τη μουσική κοινότητα.

Ο Θεοδωράκης δέχθηκε κριτική ότι δεν προσδιόρισε επαρκώς με μουσικούς όρους το νέο μουσικό του εγχείρημα. Είναι σημαντικό να εστιάσουμε σε δυο ζητήματα που προκύπτουν σχετικά με το εγχείρημα του Θεοδωράκη, κυρίως σε ό,τι αφορά τον όρο «έντεχνη λαϊκή μουσική» και το *Άξιον Εστί*, (πέρα από το ζήτημα του λαϊκού ορατορίου που αναφέρθηκε παραπάνω). Το πρώτο ζήτημα είναι η κριτική που δέχθηκε ότι δεν είναι δυνατόν να συνδυαστεί η λόγια ποίηση με τη λαϊκή μουσική. Η κριτική αυτή δεν φαίνεται να επαληθεύεται, καθώς, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, η λόγια ποίηση γίνεται ευρέως γνωστή μέσα από τη λαϊκή μουσική. Αρκεί να σκεφτεί κανείς πόσο ευρέως γνωστά και χιλιοτραγουδισμένα είναι τραγούδια, όπως το «Της δικαιοσύνης ήλιε νοητέ» και το «Ένα το χελιδόνι» από το *Άξιον Εστί*. Πρόκειται για αποσπάσματα του ποιήματος *Άξιον Εστί* που μέσα από τη λαϊκή τους μελωδία έγιναν γνωστά στις λαϊκές μάζες. Σε αυτό το τμήμα του εγχειρήματος, στο πάντρεμα της ποίησης με τη λαϊκή μουσική, ο Θεοδωράκης φαίνεται να κέρδισε το στοίχημα. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο για το συνδυασμό της ελληνικής λαϊκής μουσικής με την έντεχνη ευρωπαϊκή, καθώς τα κομμάτια του *Άξιον Εστί* που δεν έχουν λαϊκή μελωδία έχουν μένει στην αφάνεια και δεν τραγουδιούνται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Έντυπη:

- Anderson, Benedict**, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις αρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφ: Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1997.
- Αρχιμανδρίτης, Γιώργος**, *Σε πρώτο πρόσωπο. Μίκης Θεοδωράκης*. Αθήνα, εκδ: Ελληνικά Γράμματα, 2007, β' εκδ.
- Beaton, Roderick**, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία 1821 – 1992*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1996.
- Βυλερμόζ, Εμίλ**, *Ιστορία της μουσικής*, 2 τ., τ.2, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1980, σ. 180 – 188, μτφ: Γιώργος Λεωτσάκος.
- Γαβριηλίδης, Άκης**, *Η αθεράπευτη νεκροφιλία του ριζοσπαστικού πατριωτισμού, Ρίτσος – Ελύτης – Θεοδωράκης – Σβορώνος*, [Αθήνα], εκδ. Futura, 2006.
- Close, David**, *Ελλάδα 1945 – 2004*, Αθήνα: εκδ. Θύραθεν, 2007.
- Ζώης, Λεωνίδας**, «Λήμμα Λιμπεράλλης», *Λεξικόν και Ιστορικόν Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α', Αθήνα 1963.
- Θεοδωράκης, Μίκης**, *Ανατομία της μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Γνώσεις, 1990.
- Θεοδωράκης, Μίκης**, *Για την Ελληνική Μουσική*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1986.
- Θεοδωράκης, Μίκης**, *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα, εκδ. Ολκός, 1972.
- Θεοδωράκης, Μίκης**, *Οι δρόμοι του αρχάγγελου. Αυτοβιογραφία*, 4τ, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1986.
- Θεοδωράκης, Μίκης**, *Περί τέχνης*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1976.
- Καλογερόπουλος, Τάκης**, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Γιαλλελή, 2001.
- Κοκόλης, Ξ. Α.**, *Για το Άξιον Εστί του Ελύτη*, Θεσ/νίκη 1984.
- Λάδης, Φώντας**, *Μίκης Θεοδωράκης. Το χρονικό μιας επανάστασης, 1960 – 1967. Η ιστορία της γενιάς του 1 – 1 – 4 και των «Λαμπράκηδων»*, Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 2001.
- Λεωτσάκος (επιμ.), Γιώργος**, *Πάυλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Αθήνα, εκδ. Μουσείο Μπενάκη και Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμ. Μουσικών Σπουδών, 2003.

- Λεωτσάκος, Γιώργος**, « Σπ. Σαμαράς», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, εκδ. Αθηνών, 1988.
- Λεωτσάκος, Γιώργος**, «Επτανησιακή σχολή» και «Εθνική μουσική σχολή», *Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάνικα*, 32τ, τ. 15, 1985 (15^η έκδοση), σ. 286 – 288 και 232 – 235 αντίστοιχα.
- Λιγνάδης, Τάσος**, *Το Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη*, εισαγωγή – σχολιασμός – ανάλυση, Αθήνα, εκδ. Πορεία, 1999.
- Μαλούχος, Γεώργιος Π.** (επιμ.), *Άξιον εστί. Ο Μίκης Θεοδωράκης αφηγείται την ζωή του στον Γ.Π. Μαλούχο και συνθέτει την ιστορία της νεότερης Ελλάδας. Από τον Μεσοπόλεμο στην 21^η Απριλίου*, Αθήνα, εκδ. Λιβάνη, 2004, σ. 543 – 550.
- Μπαλωτή, Ξένη - Εμμανουήλ, Μηνάς**, *Μίκης Θεοδωράκης*, Αθήνα, εκδ. Σαββάλας, 2005.
- Παρασκευόπουλος, Δημήτρης –Λιγνάδης, Τάσος**, Επιφυλλίδα υπό τον γενικό τίτλο «Αφιέρωμα. Το Άξιον Εστί. Η ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη και η μελοποίηση του έργου από τον Μίκη Θεοδωράκη», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 13 Σεπτεμβρίου 1993.
- Πιερά, Ζεράρ**, *Θεοδωράκης. Ο Θρύλος μιας λαϊκής μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1979.
- Τσέτσος, Μάρκος**, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα, εκδ. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 2011.
- Vitti, Mario**, *Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη*, Αθήνα, εκ. Ερμής, 1984.
- Vitti, Mario**, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, εκδ Ερμής, 2000, α' εκδ.: 1977.
- Vitti, Mario**, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 2003.
- Vitti, Mario**, *Οδυσσέας Ελύτης. Λογοτεχνία 1935 – 1971*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1977.
- Φούλιας, Ιωάννης**, άτιτλο κείμενο για ένα πρόγραμμα με 16 τραγούδια για φωνή και πιάνο (συναυλία 29ης Απριλίου 2009), στο έντυπο πρόγραμμα “32η συναυλία: Ρεσιτάλ τραγουδιού”, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών 2008-2009, σ. 4-8. (Αναπαραγωγή στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://users.uoa.gr/~foulias/txtf/Greek_art_song.htm. Τελευταία πρόσβαση: 15 Σεπτεμβρίου 2012).

Χουλιάρας, Γ. – Χαρμάνης, Θ. (επιμ.), «Αφιέρωμα. Οδυσσέας Ελύτης», περ.
Χάρτης, τ. 21 – 23, Ίκαρος, Αθήνα, Νοέμβριος 1986.

Β. Ηλεκτρονική

<http://www.ertarchives.gr/V3/public/main/pageassetview.aspx?tid=6690&tsz=0&act=mMainView>. (Τελευταία πρόσβαση: 17 Φεβρουαρίου 2012).

<http://www.ertarchives.gr/V3/public/main/pageassetview.aspx?tid=0000037045&tsz=0&autostart=0>. (Τελευταία πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2012).